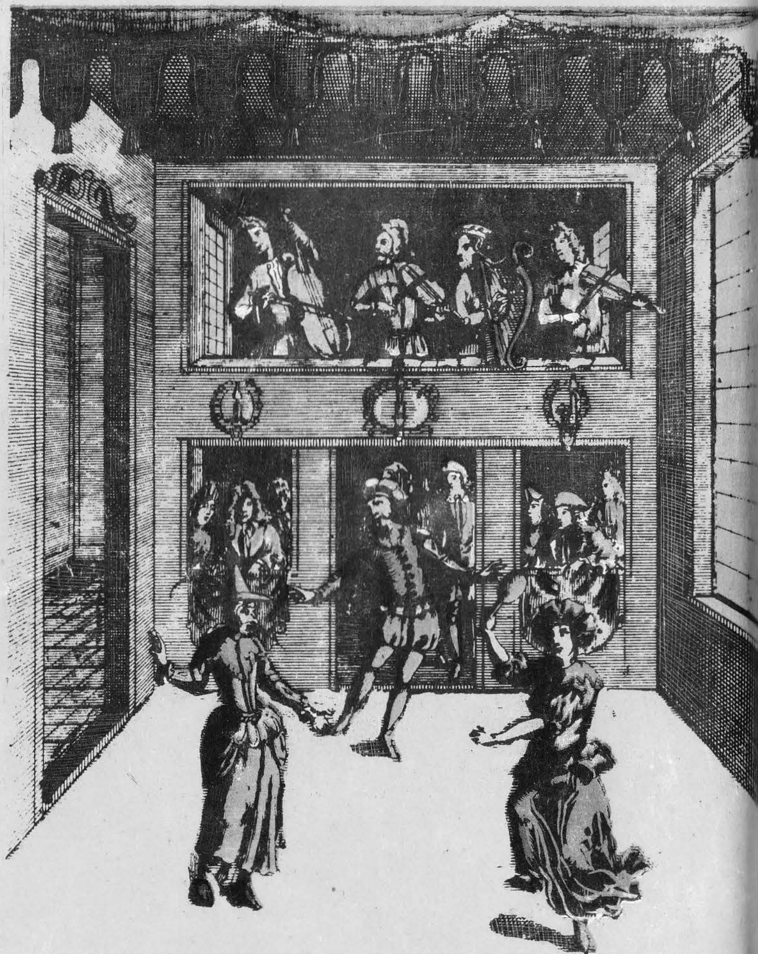
Lei 19,50

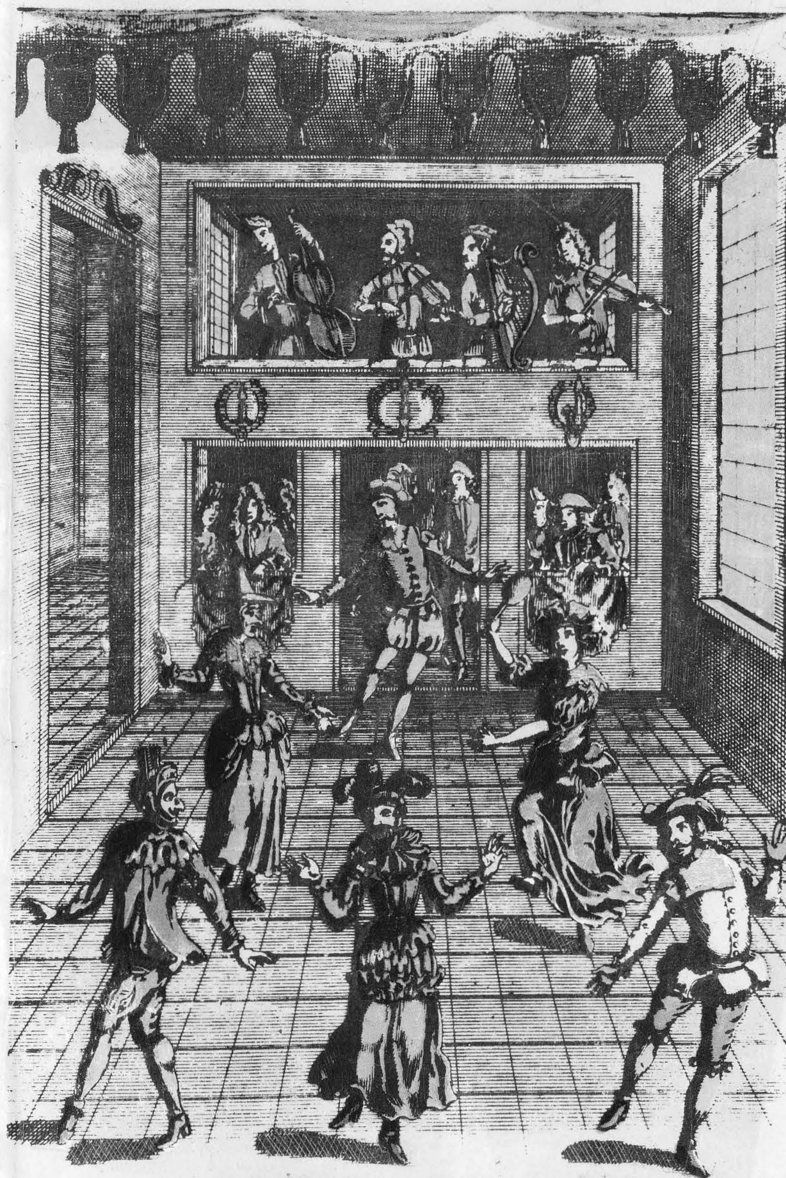
ACTORUL ÎNTRE ADEVĂR ȘI FICȚIUNE



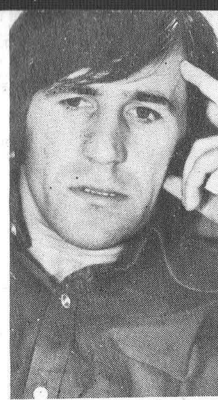
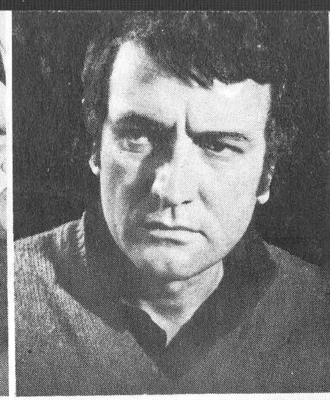
Violeta Andrei ● Marga Barbu ● Ion Besoiu ● Constantin Codrescu ● Costel Constantin ● Iurie Darie ● Mircea Diaconu ● Gheorghe Dinică ● Silvia Dumitrescu-Timică ● Ibolya Farkas ● Mihai Fotino ● Alexandrina Halic ● Dorina Lazăr ● Adela Mărculescu ● George Mihăiță ● Ovidiu Iuliu Moldovan ● Irina Petrescu ● Florian Pittiș ● Mitică Popescu ● Stela Popescu ● Ștefan Radof ● Irina Răchițeanu ● Dem Rădulescu ● Alexandru Repan ● Brîndușa Zaița-Silvestru ● Carmen Stănescu ● Tudor Gheorghe ● Teofil Vâlcu

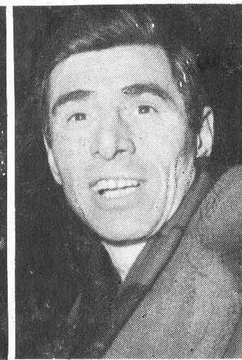
DOINA DRAGNEA • ANDREI BĂLEANU

ACTORUL ÎNTRE ADEVĂR ȘI FICȚIUNE

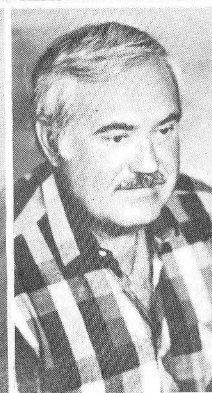


EDITURA MERIDIANE

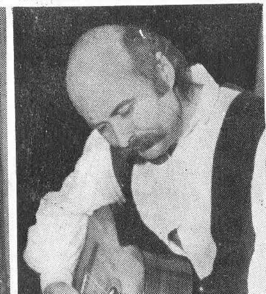



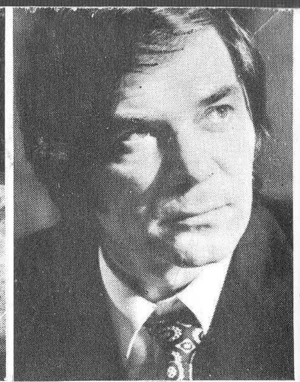
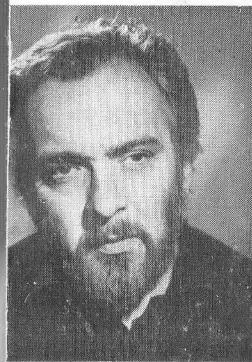
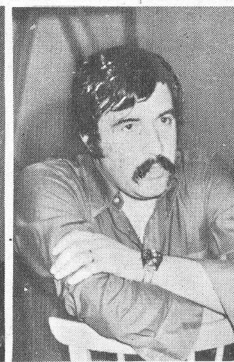
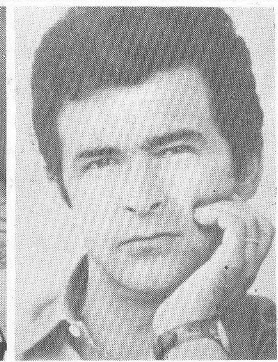


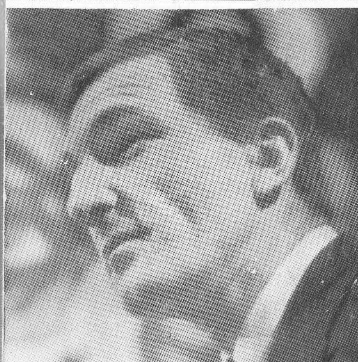


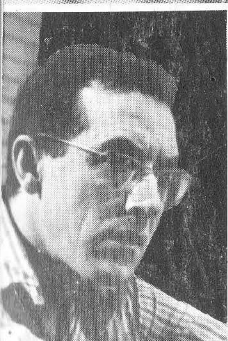











NOTA EDITURII

Cartea de față este o continuare a lucrării ACTORUL ÎN CĂUTAREA PERSONAJULUI de aceiași autori, apărută tot la Editura Meridiane, în anul 1981, cuprinzînd convorbiri inedite cu actorii: *Mircea Albulescu, Leopoldina Bălănuță, Radu Beligan, Clody Bertola, Ion Caramitru, Dina Cocea, George Constantin, Octavian Cotescu, Carmen Galin, Ștefan Iordache, Loránd Lohinszky, Ion Lucian, Mariana Mihuț, Marin Moraru, Gina Patrichi, Mihai Pălădescu, Amza Pellea, Florin Piersic, Silvia Popovici, Victor Rebengiuc, Valeria Seciu, Silviu Stănculescu, Ana Széles, Ștefan Tapalagă, Sanda Toma, Olga Tudorache.*

În vreme ce volumul anterior se ocupa cu precădere de specificul muncii actorului în procesul de elaborare a rolului, de configurare a personajului, cartea de față pune un accent deosebit asupra relației slujitorilor scenei cu realitatea înconjurătoare, cu epoca lor, cu societatea, cu publicul.

Autorii nu și-au propus — și nici nu ar fi fost posibil, de altfel — să reunească aici mărturii de creație ale tuturor personalităților actoricești proeminente, atît de numeroase, de care dispune azi teatrul nostru. Cele două volume tind doar să ofere o imagine a concepțiilor artistice, a metodelor de lucru și a profilului creator al unora dintre reprezentanții de frunte ai artei interpretative românești.

Real și imaginar în existența scenică

Ei sînt „materia din care
sînt făcute visele".
W. SHAKESPEARE

Nici o artă nu este mai publică decît aceea a actorului, mai direct expusă tuturor privirilor, și nici una nu pune mai acut problema interferărilor și a diferențierilor între făptura artistului și existența sa creatoare, între actul creației și destinul social al operei. Cine sînt oamenii aceștia care cutează, în fața unei săli arhipline, să-și dezvăluie laturile cele mai intime ale vieții și ale gîndirii lor, să-și clameze durerile și suferințele, să-și etaleze pasiunile, să-și strige iubirile tainice și urile ascunse? Ar fi, poate, o îndrăzneală nepermisă dacă toate aceste lucruri le-ar face actorii. Însă tînărul acela pe care-l vedem furișîndu-se noaptea în iatacul iubitei sale nu e actorul, e Romeo! Și nu actorul vine în fața noastră strîngîndu-și la piept caseta cu aur, ci Harpagon...

Se spune că la un concurs pentru cel mai bun Charlot ar fi participat, incognito, însuși creatorul acestui celebru personaj, Charlie Chaplin, dar el nu s-a situat printre primii clasați... Tipul pe care, genial, îl inventase, nu-i mai aparținea, dobîndise o existență obiectivă, independentă de ființa autorului său! Imaginea zămislită de actor pe scenă, cu corpul și cu spiritul său, depășește realitatea propriei sale persoane. Întrupare materială și ficțiune în același timp, trăire și transfigurare, adevăr și imaginație, aceasta este dualitatea personajului teatral și a artei actorului.

Relația dintre adevăr *și* ficțiune *în creația actorului constituie tema principală a convorbirilor de față. Problema a mai fost tratată, sub diverse aspecte, în volumul nostru anterior* „Actorul în căutarea personajului" (1981), *care cuprindea convorbiri cu douăzeci și șase de actori. Cei douăzeci și opt de interlocutori ce li se alătură acum nu epuizează, desigur, nici pe departe lista talentelor remarcabile ale scenei românești.*

Mai sînt încă atîtea nume de primă mărime pe care nu am reușit să le includem în volumele noastre! Ne-am adresat unor actori de diverse vîrste, diferențiați ca profil și evoluție artistică, pentru ca astfel experiența împărtășită să poată fi — și prin varietatea unghiurilor de vedere — cît mai grăitoare. Completîndu-se reciproc, convorbirile se înscriu într-o dezbatere, cu opinii deseori similare sau contradictorii. Ele converg, toate, spre ideea comună că teatrul este menit să-și reflecte epoca și să îndeplinească în societate o înaltă misiune formativă și purificatoare — în sensul aristotelic al cuvîntului.

Cum se raportează actorul la realitatea umană și socială, pe care arta sa își propune s-o ridice pe o treaptă superioară de cunoaștere și de conștiință? Ce bagaj de viață aduce cu sine actorul cînd pășește pe scîndura scenei? De ce natură e adevărul cu care el își investește personajele interpretate?

Dintre toate profesiile lumii, aceea de actor este, probabil, singura înrudită cu cel mai nobil mister al universului, misterul nașterii. Nu facem o simplă figură de stil cînd spunem că actorul dă viață în spectacol unei noi făpturi, înzestrate cu anumite trăsături ce aparțin nemijlocit „părintelui", creatorului său. Uneori, personajul plăsmuit de el are o existență scurtă, obscură; alteori însă, el trăiește ani și ani de-a rîndul, se înscrie cu putere în conștiința unei generații, sau a mai multora. Pentru noi, și nu numai pentru noi, încă din copilărie, Ștefan cel Mare a purtat chipul lui George Calboreanu din Apus de soare, *iar Trahanache din* O scrisoare pierdută *a avut ochii, statura și glasul lui Alexandru Giugaru. În nici o altă ramură a artei nu este implicată atît de direct și de global ființa artistului, cu toate datele ei fizice și spirituale, cu întreaga sa personalitate intimă și socială. Trupul actorului devine trupul unui personaj, farmecul său personal se răsfrînge asupra acestuia. Actorul — ca să folosim o expresie a lui Caragiale — este și vioară și arcuș, e un instrumentist al cărui instrument e însăși făptura lui.*

Și — cînd actorul e Actor *— ce sunete minunate se pricepe el să scoată din acest instrument! Sunete mai încîntătoare și mai convingătoare chiar decît cele pe care le întîlnim în realitate. Un scriitor grec antic povestea că la Atena se bucura de mare succes un actor care imita diverse animale. Gelos pe faima histrionului, un spectator s-a lăudat în fața concetățenilor săi că ar putea produce imitații cu mult mai reușite. Îndemnat să-și probeze afirmația, el a venit în amfiteatru ținînd ascuns sub straie un cățel, pe care-l trăgea de*

coadă ca să-l facă să latre și să scheaune. Publicul n-a descoperit trucul, însă l-a fluierat pe impostor și a aruncat într-însul cu smochine, considerînd că... imită prost lătratul și scheunatul. Iar actorul, care nu se slujea decît de propriul său talent, a cules în continuare laurii de neîntrecut imitator!

Nu știm cît este de adevărată această anecdotă, dar ea pune în lumină un mare paradox al teatrului: puterea singulară a actorului de a înfățișa ficțiunea drept realitate, de a zugrăvi ființe „mai vii ca toți viii", mai reale decît cele întîlnite în viața de fiecare zi. Mai reale — adică mai cunoscute nouă, mai adînc întipărite pe retina noastră. Trecem adesea pe lîngă oameni care iubesc, sau suferă, sau care se devotează unei opere, pe lîngă oameni admirabili sau nedemni, fără să observăm și fără să reținem particularitățile lor. Actorul are talentul de a personifica Dragostea, Durerea, Generozitatea, Ura, de a ne atrage atenția asupra formelor lor de manifestare, și astfel el ne învață să privim, să vedem, să simțim. El ne oferă pasiunile și caracterele umane analizate, marcate calitativ, formîndu-ne discernămîntul, direcționînd emoțiile noastre, ajutîndu-ne să ne cunoaștem mai bine. Actorul pune în fața noastră o oglindă care reflectă nu trăsăturile obrazului, ci ale sufletului. Numeroși actori cu care am stat de vorbă ne-au mărturisit că ținta lor este să redea nu personaje ce pot fi zărite pe stradă, sub aspectele lor de suprafață, ci tipuri, prototipuri, chiar arhetipuri.

Fără îndoială, structura personală a actorului se transmite, într-o măsură oarecare, și personajelor pe care le întruchipează. Dar autenticul actor nu se rezumă niciodată la a se expune pe sine. Teatrul înseamnă compoziție. Arta actorului este arta de a compune personaje. Mai circulă prejudecata că există actori de mare valoare care nu fac altceva, de la un rol la altul, decît să „se joace pe sine". Spre ilustrarea acestei idei este citat deseori Jean Gabin, actor cu o personalitate atît de pregnantă încît pare a fi „același" în fiecare din numeroasele sale filme. Pare! Însă nu este cîtuși de puțin același. O privire atentă va descoperi nuanțele extrem de fine, infinitezimale, care dau altă expresie șoferului Gabin sau marelui financiar Gabin, nuanțe care aduc pe fața lui ca de piatră alte reflexe ale unei alte vieți interioare, nuanțe pe care acest colos al ecranului știa să le strecoare aproape imperceptibil, cu precizia și virtuozitatea unui giuvaergiu. Actorul ne-a demonstrat în cîte variate feluri poate fi un om masiv, ferm, dur, voluntar, inflexibil și cît de divers se pot reflecta

asemenea premise în destinul unui individ, în funcție de împrejurări personale și determinări sociale. Acestui tip artistic îi aparținea, la noi, de pildă, Ștefan Ciubotărașu.

Fiecare actor își are propria sa modalitate de a compune rolul. Carmen Stănescu apare mereu cu același temperament exploziv, cu aceeași strălucire, cu aceeași tinerețe ce pare a sfida trecerea vremii, dar aceste trăsături sînt mereu altfel adaptate personajului, fie că este bogătașa extravagantă din Milionara (O femeie cu bani) *a lui Shaw, sau sentimentala casieriță din* Comedie de modă veche *de Arbuzov. Asemenea actori, pe care crezi că-i cunoști foarte bine, îți rezervă uneori surprize dintre cele mai mari ; și astfel, Carmen Stănescu, rămînînd întru totul ea însăși, dansînd și cîntînd în melodrama lui Arbuzov, găsește pe neașteptate o notă de sfîșietoare nostalgie și în fața noastră apare un personaj vulnerabil, înfiorat de temeri, rîvnind, cu gura amară, un strop de fericire.*

În schimb, pentru Marin Moraru, orice compoziție înseamnă o transformare totală — o altă expresie a figurii, un alt glas, o altă ținută a trupului, un alt fel de a merge ... De aceea i-a putut interpreta cu deosebit succes pe cei „trei gemeni venețieni" din comedia lui Collalto, aducînd în scenă trei frați care se deosebeau izbitor, în pofida asemănărilor fizionomice. La fel de diferențiați între ei sînt, de la o seară la alta, Cezar Rupf, negustorul sigur de sine și întreprinzător din «Romulus cel Mare », *Estragon, vagabondul sceptic, trecut dincolo de marginile desperării, din* «Așteptîndu-l pe Godot » *sau lașul și mărginitul Farfuridi din* «O scrisoare pierdută ». *Transformarea fizică și psihică este atît de mare (și obținută fără exces de grimă sau alte mijloace ajutătoare), încît s-ar părea că actorul se identifică pe deplin, ba cu un personaj, ba cu celălalt, adoptînd, în chip miraculos, datele psiho-fizice ale acestuia. E ceea ce se cheamă, într-un limbaj curent, a „intra în pielea" personajului. Dar această „identificare" este de fapt rodul unui proces savant de migăloasă dozare a detaliilor, de autoeducare a expresivității corporale, de cercetare și însușire a unui caracter și de elaborare a comportamentului scenic corespunzător.*

S-a afirmat, adesea, că actorul se identifică cu personajul interpretat, în asemenea măsură încît ajunge să-și anuleze aproape cu desăvîrșire propria personalitate. Ba chiar, că această identificare se prelungește din scenă în viața de toate zilele. S-ar crede că „masca" teatrului se „topește" pe fața purtătorului ei, modificîndu-i trăsăturile și atribuindu-i un obraz nou, care poartă și în afara scenei amprenta nestatorniciei. Actorul ar fi — într-o optică destul de comună pînă mai ieri — întruchiparea ambiguității și a incertitudinii, ușurința de a trece, pe scenă, de la un chip la altul, imprimînd întregii lui existențe un caracter instabil, vecin cu irealitatea. Pe o asemenea convingere se întemeia o lege din evul mediu care sancționa doar umbra celui culpabil față de un actor — acesta din urmă nefiind, el însuși, în concepția vremii, decît umbra unei umbre, masca unei fantasme. Mult mai aproape de vremea noastră, Octave Mirbeau descria stupefiat iscusința uluitoare a actorului de a se transforma, de a-și preschimba pînă și suferințele în „efecte" ale meseriei sale. Actorul bolnav, pe care-l întîlnești ziua palid, cu ochii încercănați, înfundați în orbite, cu spinarea încovoiată, va dobîndi seara, cu ajutorul fardurilor și al perucilor, un aer carnavalesc. Bătrînul actor, sprijinit în baston, schițează pe scenă un pas de dans, și ochii îi strălucesc. „Din clipa în care s-a urcat pe scîndurile scenei, a abdicat de la calitatea sa de om — notează scriitorul francez. El nu mai dispune nici de personalitatea sa, pe care o posedă chiar și făptura cea mai neinteligentă, nici de forma sa fizică. Nu mai are nici chiar averea celor săraci, proprietatea figurii sale. Toate acestea nu mai sînt ale lui, toate acestea aparțin personajelor pe care el este însărcinat să le reprezinte. Nu numai că gîndește ca ele, dar trebuie să și meargă ca ele; e obligat nu doar să-și îndese ideile lor, emoțiile și senzațiile lor în creierul său de maimuță, dar mai trebuie să preia și veșmintele și încălțămintea lor, barba lor dacă el este ras, ridurile lor dacă este tînăr, frumusețea lor dacă e urît, urîțenia lor dacă e frumos, burta lor enormă dacă el e uscățiv, slăbiciunea lor spectrală dacă e obez. El nu poate fi nici tînăr, nici bătrîn, nici bolnav, nici sănătos, nici gras, nici slab, nici trist, nici vesel conform fanteziei sau naturii sale."[1] *În acest portret răutăcios, care se dorea infamant, întîlnim opacitatea unui literat pentru care numai personajul era real și care nu vedea în persoana interpretului decît un servil imitator. Stigmatizînd „actorul-maimuță", Mirbeau aducea un elogiu involuntar actorului-creator. Căci artistul autentic nu este „înghițit" de personaj ; dimpotrivă, datorită facultăților sale creatoare și imaginative personajul capătă viață adevărată,*

---

[1] Citat după Louis Jouvet, *Témoignages sur le Théâtre*, Flammarion, Paris, 1952, pag. 221.

carne și sînge, spirit și sensibilitate. Într-un celebru capitol despre comedie, cuprins în nu mai puțin celebrul volum de eseuri «Mitul lui Sisif» *(1942), Albert Camus vedea în comedian o ipostază a „omului absurd", care, pătrunzînd cît mai adînc posibil în vieți care nu sînt ale sale, ajunge să le transporte cu sine în existența reală și să-și construiască ființa din aparențele pe care le figurează. Marele scriitor francez transpunea în plan existențial o trăsătură proprie creativității scenice a actorului: predispoziția acestuia de a alcătui, cu datele persoanei sale reale, un personaj fictiv. Căci profesiunea de comedian nu este doar un mod de* a exista, *ci în primul rînd un mod de* a crea.

Actorul primește din partea personajului preluat din textul literar idei și emoții, sub forma abstractă a cuvintelor; i le înapoiază îmbogățite, vitalizate, sub forma concretă a acțiunilor și a trăirilor. Schimbul e reciproc, nu univoc. Departe de a fi fantoșa despersonalizată și labilă din falsul portret schițat de Mirbeau, el este mai degrabă un fel de Cresus al caracterelor, purtînd în sine nenumărate personalități potențiale, nenumărate chipuri și fațete pe care le risipește cu generozitate, spre desfătarea spectatorilor săi. Nici tînăr, nici bătrîn, nici urît, nici frumos, nici trist, nici vesel? Oh, nu, ce eroare! El este și *tînăr,* și *bătrîn,* și *urît* și *frumos,* și *trist* și *vesel, purtînd în fibrele sufletului său, în simțurile sale și în bagajul său de cunoaștere toate aceste disponibilități, la care poate apela după necesitate. Și pe măsura talentului său.*

Acest „gust pentru metamorfoză", cum îl numea Jouvet, se întemeiază pe anume predispoziții naturale, înnăscute, fără a se rezuma, firește, la ele. Actorul are „o structură mult mai deschisă decît a altor oameni", *certifică Irina Răchițeanu, pe baza unei ample experiențe scenice și pedagogice. Și tocmai pe această proprietate se întemeiază, de bună seamă, tendința mărturisită de Costel Constantin, ca și de alți interlocutori, de a-și însuși pe scenă o personalitate cu totul diferită, uneori chiar diametral opusă celei din viața de fiecare zi. Dar poate juca un actor orice categorie de personaje? Aici părerile sînt împărțite. În paginile cărții de față continuă discuția începută în volumul nostru anterior, pe marginea noțiunilor de* emploi *și de* contre-emploi. *Mihai Fotino, de exemplu, preconizează idealul unui actor capabil să interpreteze „practic, orice", pe cînd Stela Popescu susține că actorul nu poate realiza la fel de bine orice partitură, „de la* «Preșul» *pînă la* «Andromaca»", *de la farsă pînă la tragedie. Neacceptînd, din principiu, recurgerea la* contre-emploi, *Iurie Darie se declară satisfăcut de a-și fi păstrat genul de-a lungul întregii cariere de pînă acum și consideră că trecerea nejustificată dintr-o gamă în alta poate fi uneori o „demonstrație" inutilă sau chiar vătămătoare.*

Dacă este adevărat că vechea concepție a emploi-*urilor fixe este depășită în teatrul modern, e tot atît de adevărat că nu se poate face abstracție de datele psiho-fizice ale actorului, a căror cunoaștere asigură distribuirea sa adecvată. Oricît de multivalentă ar fi personalitatea unui actor, e greu de crezut că el ar putea aduce în scenă, cu șanse egale de succes, orice tipologie umană. Actorul nu devine personaj în mod spontan, prin instinct, oricît de miraculos ar fi instinctul scenic de care dispune. Între instinctul pur și acel complex de acumulări pe care psihologia și estetica modernă îl numesc* inteligență scenică *este distanța care separă diletantismul de artă. Actorul parcurge un drum pînă la personaj, un drum greu și accidentat, care impune efort, studiu, măiestrie. Un drum care pretinde acel regim echilibrat de viață, cu nu puține renunțări, acea spartană autoexigență despre care ne-au vorbit mulți dintre interlocutorii noștri. Drum ce implică, la nivelul performanțelor maxime, acel formidabil antrenament fizic și psihic care a făcut, de pildă, din Gheorghe Dinică unul din marii noștri actori de astăzi.*

Ce loc ocupă, în acest complex de acumulări, experiența de viață, observațiile, amintirile personale? Mulți actori au evocat, cu exemple edificatoare, infinita varietate a modalităților prin care contactul cu realitatea le-a oferit surse de formare și reîmprospătare permanentă a bagajului de cunoștințe despre om, bagaj indispensabil celui a cărui profesie este să întruchipeze oameni. Toți interlocutorii noștri au fost însă de acord că personajul teatral nu reprezintă niciodată copia unui model, ci însumarea unui bogat material de viață, îndelung asimilat și contopit în imagine. Personajul de teatru, argumentează Alexandru Repan, este „o creație literară, în care autorul a cuprins o vastă cunoaștere". *Nu ne aflăm, cu alte cuvinte, în sfera* realului, *care este domeniul cazurilor particulare, ci pe terenul* ficțiunii, *care este domeniul* generalizării prin individual. *Pe scenă, afirmă Mircea Diaconu, actorul* „pășește într-o altă realitate". *Interpretul își propune să demonstreze* „posibila existență a personajului într-o lume posibilă" *(Mitică Popescu), să creeze* „imagini esențializate" *(Ovidiu Iuliu Moldovan) sau, într-o altă accepțiune pe care*

o conferă Ștefan Radof, metaforei scenice, să redea „caracteristicul din viață".

Trăiește actorul cu adevărat sentimentele, pasiunile, emoțiile pe care le exprimă în spectacol? Se amuză sincer cînd rîde în hohote pe scenă, suferă cînd îi curg lacrimile pe obraji, își iubește cu foc partenera pe care o îmbrățișează? Actorii cu care am stat de vorbă au subliniat că o sinceritate fără limite nu ar fi posibilă; interpretul lui Othello, cuprins de o autentică gelozie, ar sugruma-o de-a binelea pe Desdemona! Nici un actor nu crede că este *personajul, dar el utilizează — cum se exprimă Sartre — toate sentimentele, toate forțele, toate gesturile sale ca* analoga [1] *sentimentelor și comportărilor personajului. Pronunțîndu-se pentru trăirea absolut sinceră a rolului, Violeta Andrei precizează că această trăire trebuie să fie* „călăuzită de rațiune". *Farkas Ibolya arată cum, parcurgînd calea cea grea spre însușirea măiestriei, a învățat că* „pornirile și sentimentele noastre trebuie să treacă prin filtrul rațiunii". *Căci numai astfel trăirea va fi — precum se exprimă Dorina Lazăr* — „înnobilată artistic".

Unii actori, dorind să transmită cît mai convingător senzația unei reale trăiri, recurg la imitații grosiere care au însă efectul contrar, le micșorează creditul în fața publicului. „Actorul naturalist, cînd moare pe scenă, își pune în gură praf de săpun și sirop de vișine, pentru ca, în ultimele momente, să aibă spumă la gură și să i se prelingă o șuviță de sînge, dorind a scoate din piepturile spectatorilor o exclamație admirativă că a știut să moară mai bine decît acela care, în viață, ar fi căzut în stradă de la ultimul etaj al unui zgîrie-nori" [2] *— scria Ion Sava, ironizînd asemenea procedee vulgarizatoare.*

După cum se știe, unul dintre cei mai de seamă teoreticieni și creatori ai teatrului modern, Bertolt Brecht, afirma că actorul trebuie să se „distanțeze" de personaj, spre a-și păstra o privire critică, lucidă. Dar aceasta nu este o idee nouă, Diderot susținea, cu două sute de ani în urmă, un punct de vedere similar. Infirmînd iluzia uitării de sine a actorului în spectacol, el amintea cum un mare actor al vremii, în mijlocul unei zguduitoare tirade tragice, găsea prezența de spirit

---

[1] V. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris 1940, pag. 367.

[2] Ion Sava, *Teatralitatea teatrului*, Ed. Eminescu, București, 1981, pag. 283.

de a împinge cu piciorul, spre culise, o piatră scumpă căzută de la cercelul unei actrițe; sau cum un altul (personajul fiind trimis la execuție) a așezat mai bine scaunul pe care urma să leșine iubita eroului; sau cum o actriță, după ce s-a întrerupt o clipă pentru a-i apostrofa pe niște spectatori indisciplinați, și-a reluat numaidecît rolul, plîngînd de durere și smulgînd lacrimi publicului. „Quinault-Dufresne — *scria esteticianul francez* — joacă rolul lui Sever, în «Polyeucte». Fusese trimis de împăratul Decius să-i prigonească pe creștini. El îi încredințează unui prieten gîndurile lui tainice despre secta asta atît de bîrfită. Bunul-simț cerea ca destăinuirea, care îl putea costa favoarea împăratului, rangul, averea, libertatea și poate chiar viața, să fie făcută în șoapte. Publicul strigă: «Mai tare!» El răspunde publicului: «Și dumneavoastră, domnilor, mai încet.» Oare dacă ar fi fost cu adevărat Sever, ar fi putut deveni pe loc Quinault? Nu; îți spun că nu. Numai omul care se stăpînește așa cum fără îndoială că se stăpînea el, numai actorul rar, actorul prin excelență, poate să-și scoată și să-și repună astfel masca." [1] *Diderot era îndreptățit să-și intituleze studiul consacrat acestei teme* «Paradox despre actor». *Este într-adevăr paradoxală arta actorului, capabil să redea și să insufle altora — și încă extrem de tulburător — stări de spirit pe care nu le încearcă el însuși.* „Taina profesiei noastre este că noi, retrăind în mod creator orice sentiment, nu simțim nici amărăciune, nici desperare, nici fericire și nici entuziasm. Noi nu simțim durerea pricinuită de un cuțit împlîntat în spate și nu sîntem doborîți de glontele care ne-a nimerit în inimă", *nota Nikolai Cerkasov, un maestru al întruchipării scenice* [2]. *Unde exagera Diderot, era în îndemnul adresat actorului de a se bizui numai pe judecata rece, de a juca fără nici un pic de sensibilitate. Temperamentul și disciplina procesului creator, inspirația vie și controlul ei sever, instinct și compoziție minuțioasă, intuiție și rațiune, sînt laturi de nedespărțit în activitatea oricărui actor.* „Arta actorului — *spunea Jean-Louis Barrault* — constă în a face un instrument disciplinat dintr-o făptură umană nedisciplinată. Este o artă foarte complexă și absurdă, care devine posibilă numai datorită dualității fiecărui individ: ființa sa profundă și identitatea sa. Este o artă care-l sfîșie

---

[1] Denis Diderot, *Opere alese*, E.S.P.L.A., Buc., 1957, vol. II; pag. 431.

[2] N. Cerkasov, *Din însemnările unui actor*, E.S.P.L.A., Buc., 1952, pag. 113.

pe actor deoarece, pe de o parte, el trebuie să-şi dezvolte forţa sensibilităţii pînă la marginea isteriei, iar pe de altă parte, trebuie să desfăşoare prin puterea voinţei un permanent autocontrol." [1] *Acest dualism e propriu, sub variate forme, şi în proporţii diferite, actorilor aparţinînd atît tipului mai* spontan, *cît şi celui mai* elaborat. *Convorbirile cuprinse în volumul de faţă confirmă concluzia anchetelor la care se referă Henri Delacroix în* «Psihologia artei » *şi care stabilesc existenţa celor două tipuri de actori amintite mai sus, precum şi a unui mare număr de categorii intermediare. Unii pornesc de la analiza logică a textului, alţii de la intuiţie, ori de la o* „stare". *Dar toţi trebuie să treacă printr-o etapă a înţelegerii logice. Toţi trebuie, de asemenea, să depăşească la un moment dat logica, lăsînd loc trăirii emoţionale. Şi toţi trebuie să-şi păstreze, pe treptele cele mai înalte ale emoţiei, controlul lucid asupra personajului.*

Forţa actorului de a impresiona publicul este privilegiul unei firi ea însăşi neobişnuit de impresionabile, al unei vieţi interioare neobişnuit de bogate. Un bun actor are însă capacitatea de a se ridica de la individual la general, de la trăirea particulară la retrăirea artistică; de a se situa deasupra a ceea ce Camil Petrescu numea „sinceritatea lacrimogenă" *de* „mîţă căreia i s-au luat pisoii", *la o emoţie superioară, întemeiată pe cunoaşterea profundă a vieţii, pe tot ceea ce antenele sale sensibile au cules din observarea modului de a simţi, de a gîndi şi de a se comporta al oamenilor. Inspiraţia creatoare a actorului este o stare cu totul specială, amestec de trăire şi de analiză a trăirilor, de sinceră tulburare şi de luciditate, de reacţii spontane şi de meşteşug. O permanentă dedublare, în care interpretul e în acelaşi timp personajul şi cel care descrie în mod conştient acel personaj, îl elogiază ori îl stigmatizează, aşa cum dealtfel orice artist, elaborîndu-şi opera, se regăseşte într-însa pe sine, cu afecţiunile şi aversiunile sale. Gustave Flaubert şi-a bătut joc de un poet care-i scria că şi-a compus poemul plîngînd. Dar tot Flaubert este acela care, vorbind despre romanul său* «Madame Bovary », *afirma:* „Emma sînt eu." *Nici o contradicţie între aceste două atitudini — una împotriva, cealaltă în favoarea identificării scriitorului cu opera sa. Sînt două faze succesive în procesul muncii literare. În creaţia actorului, ele se manifestă simultan.*

[1] Citat după Hardie Albright, *Acting. The Creative Process*, Dickenson Publishing Company, Belmont, California, 1967, pag. 97.

După cum afirmă unele teorii sociologice moderne, orice om joacă un rol în viaţă, chiar fără să-şi dea seama; actorul ar fi cel care-şi joacă rolul în mod deliberat... Dacă am accepta o asemenea confuzie între viaţă şi scenă, între rolul social şi rolul artistic, teatrul şi-ar pierde pentru noi şi vraja şi puterea de generalizare, s-ar rezuma la reproducerea unor cazuri particulare. Forţa magică pe care o dobîndeşte actorul pe scenă se datorează faptului că, acolo, el este altul decît în viaţa privată. Are parcă altă statură. Altă voce. Altă încărcătură magnetică. Se pare, chiar, că o anume lege a compensaţiei îl determină, deseori, să economisească în existenţa cotidiană tocmai acele însuşiri pe care le cheltuieşte fără zgîrcenie pe scenă. Radu Beligan, în cartea sa «Luni, marţi, miercuri ... » *istoriseşte că un necunoscut l-a întrebat odată pe Timică:* „Domnule Timică, eşti atît de comic pe scenă! De ce eşti atît de serios în viaţă?" — „Mă odihnesc", *a răspuns marele comedian. Mulţi regizori moderni se feresc să atribuie actorilor roluri corespunzătoare înfăţişării şi comportării lor diurne, considerînd că tocmai distribuirea lor inversă, pe* contre-emploi, *e de natură să-i scoată din obişnuit şi să declanşeze facultăţile lor creatoare.* „Sînt interesat — *spunea Meyerhold* — să ştiu cine dintre actorii teatrului meu este în viaţă un «june prim », anume ca să nu-i încredinţez roluri de acest gen. De multe ori, am văzut artişti revelîndu-se deodată, într-un rol opus datelor lor personale directe." [1]

La noi, un exemplu frapant de revelare a unui actor pe contre-emploi *este fără îndoială acela al lui Florin Piersic, distribuit de regretatul Al. Finţi în Lennie din* «Oameni şi şoareci » *şi în prinţul Mîşkin din* «Idiotul » *lui Dostoievski, iar mai tîrziu de Ion Cojar în rolul nebunului Ion din* «Năpasta » *de I. L. Caragiale, sau de Horea Popescu în indianul Bromden din* «Zbor deasupra unui cuib de cuci ». *Aceste personaje se aflau la extrema opusă frumuseţii fizice pe care Piersic o întruchipează în ochii spectatorilor contemporani. În aceste roluri, el nu păstra nimic din aura de june-*

[1] Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, Gallimard, Paris, 1963, pag. 183.

prim pe care și-o dobîndise și la care păreau a-l predestina pe vecie datele sale exterioare. *Și totuși, aici s-au manifestat mai puternic ca oriunde și talentul, și farmecul, și bogăția universului lăuntric al actorului. Aici a fost el mai sincer, mai autentic, mai neconvențional decît în rolurile de prim-amorez ce i se potriveau „ca o mănușă". Lucrînd la plăsmuirea figurii lui Lennie, a lui Mîșkin, a lui Bromden, Florin Piersic și-a desăvîrșit înalta știință a compoziției, treapta distinctivă a măiestriei actoricești. Alte exemple de aceeași natură, nu sînt puține în teatrul românesc contemporan. Unele dintre cele mai reliefate creații scenice ale lui Alexandru Repan pot fi considerate Hans din* «Și eu am fost în Arcadia» *de H. Lovinescu sau Claudius din* «Hamlet» *de Shakespeare, roluri care contraziceau eticheta de „june-prim" sub semnul căreia actorul își inaugurase cariera.*

Lumea scenei este adevărată numai *cînd e imaginară — iată paradoxul suprem al teatrului! — și abia ficțiunea artistică dă în vileag straturile cele mai adînci ale adevărului uman. Arta ne poartă dincolo de aparențe, dincolo de acea coajă a lucrurilor pe care o putem zări nemijlocit în lumea înconjurătoare. Teatrul nu este realitate, este un mod de a privi și de a interpreta realitatea. Într-un poem intitulat* Despre teatrul de fiecare zi, *Bertolt Brecht adresa actorilor îndemnul de a observa, din vreme în vreme, acel* „teatru care se joacă în stradă", *unde o vecină parodiază pălăvrăgeala proprietarului sau un trecător povestește cum s-a petrecut un accident de automobil; ei nu imită niciodată de dragul de a imita, ca papagalul sau maimuța, imitația lor are întotdeauna un sens, un scop, o utilitate. Această lecție socotea Brecht că trebuie s-o preia actorii din „teatrul" de fiecare zi al străzii. Deosebirea calitativă nu poate fi însă ignorată. Actorul preia deseori, în alcătuirea personajului, trăsături observate în realitate — un tic, un fel de a merge, de a rîde, de a vorbi —, dar odată integrate imaginii scenice, aceste elemente încep să aparțină altei realități, se încarcă de alte semnificații. Ele devin, ca să folosim un termen acreditat de cercetătorii structuraliști,* semne *teatrale, — nu semne descărnate, uscate, nu statui de gheață, nu idei purificate de tot ce e pămîntesc, ci făpturi la fel de veridice cum va fi fost Galateea după ce Pygmalion, îndrăgostit de statuia pe care o dăltuise, i-a insuflat viață... În aceasta constă dubla natură a imaginii scenice. Este vocația actorului să facă din propria sa ființă, în același timp, adevăr tulburător și ficțiune îndrăzneață, fără să se poată sustrage*

vreuneia din aceste două determinări simultane — cîtă vreme dorește să se păstreze pe tărmul artei autentice.

„La urma urmei — *scria Victor Ion Popa* — ce-i teatrul decît prilejul să te ciocnești cu viața fără să fii totuși personal amestecat. E ca o experiență proprie, în care nu ești amenințat să-ți frigi degetele." [1] *Dar pentru a prilejui spectatorului o asemenea experiență, actorul pune în joc toată puterea trupului, a simțurilor, toate resorturile vieții sale sufletești. Nimeni n-a fost vreodată mai angajat, pînă la totala dăruire de sine, în pasiunea devorantă de a face din închipuire adevăr. Priviți-l cu cîtă mîndră cutezanță pășește în scenă, seară de seară, pentru a lua asupră-și povara unui destin; și fiți siguri că omul acesta, deprins să adune în inima sa bucuriile și durerile lumii, va fi oricînd gata să-și „frigă degetele" la flacăra unui vis.*

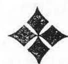
DOINA DRAGNEA ANDREI BĂLEANU

[1] Victor Ion Popa, *Mic îndreptar de teatru*, Ed. Eminescu, Buc., 1977, pag. 302.

VIOLETA ANDREI:

Sînt adepta trăirii sincere a rolului

S-a născut la 29 martie 1941. Actriță la Teatrul Giulești, apoi la Teatrul Lucia Sturdza Bulandra din București. Din principalele personaje interpretate pe scenă: Abigail — *Paharul cu apă* de E. Scribe (1963); Zamfira — *Gaițele* de Al. Kirițescu (1963); Ana — *Băiat bun... dar cu lipsuri* de Nicuță Tănase (1965); Rita — *Billy mincinosul* de K. Waterhouse și W. Hall (1965); Olguța — *Mușcata din fereastră* de V. I. Popa (1965); Dactilografa — *Sfîntul Mitică Blajinu* de Aurel Baranga (1966); Edith Szpanossy — *Procesul Horia* de Al. Voitin (1967); Fanny—*Kean* de Jean-Paul Sartre (1967); Carol — *Comedie pe întuneric* de P. Shäffer (1967); Didina Mazu — *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale (1968); Marianne — *Povestiri din pădurea vieneză* de Odön de Horvath (1971); Ilona — *Joc de pisici* de Örkeny Istvan (1973); Melania Onofrei — *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu (1974); Anna Petrovna — *Ivanov* de A. P. Cehov (1975); Philocomasia — *Militarul fanfaron* de Plaut (1976); Roxana — *Cyrano de Bergerac* de E. Rostand (1977);Laura — *Menajeria de sticlă* de Tennessce Williams (1978); Dana — *Anchetă asupra unui tînăr care n-a făcut nimic* de Adrian Dohotaru (1980); Marianne — *Tartuffe* de Molière (1982); Armande Béjart — *Cabala bigoților* de M. Bulgakov (1982); Femeia — *Labyrintul* de Eugen Barbu (1984). Roluri importante în filme; radio, televiziune.



Vă plac interviurile?

Îmi surîde interviul... fără cuvinte! Publicul spectator cunoaște mai bine actorul din personajele pe care le întruchipează pe scenă decît prin ceea ce spune.

Ați absolvit Institutul de Teatru în 1961?

Da.

Înseamnă că v-ați încheiat studiile foarte devreme.

Foarte devreme le-am și început: la 6 ani școala primară, iar la 16 ani Institutul, cu dispensă de vîrstă.

Deci, la 20 de ani erați absolventă.

Absolventă, iar peste trei luni, căsătorită și după un an eram și mama unui băiat.

Nu erați prea tînără pentru unele roluri pe care le aveați de pregătit?

Doar ca vîrstă, căci la terminarea Institutului, decanul mi-a propus un post de asistentă. Am refuzat din două motive, ambele majore pentru mine. Primul, din lipsa vocației pedagogice, iar al doilea, vîrsta. Aș fi fost mai tînără decît studenții mei!

Mai tîrziu, ați interpretat o mare varietate de roluri. Și cochete, și ingenue, și roluri dramatice, și roluri comice... De la Didina Mazu pînă la Laura din „Menajeria de sticlă" ni se pare o deschidere foarte largă.

Inițial, credeam că mi se potrivesc rolurile de dramă. Pe parcurs, cînd mi s-au încredințat și partituri de comedie, le-am acceptat cu rețineri. Numai aplauzele spectatorilor mi-au risipit neîncrederea.

Trecerea de la un gen la altul vă punea probleme deosebite?

Totdeauna cînd am primit un text, m-am apucat să-l studiez profund, din toate punctele de vedere: social, psihologic, fiziologic.

Fiziologic?

Da. Pentru mine, ca interpretă, contează stările prin care trece un personaj și care îl marchează: emoția, crisparea, angoasa, bucuria, plînsul etc. Pentru a descifra meandrele viitoarei ființe scenice, îi studiez temperamentul, îmbinările de temperament sanguin cu coleric, sanguin cu melancolic, flegmatic cu răbufniri colerice etc.

Studiile acestea se reflectă direct în viața scenică a personajului?

Bineînțeles. De pildă, în *Menajeria de sticlă* îmi provocam anumite reacții, senzații neuro-vegetative declanșate de situațiile respective.

Cum vă provocați aceste stări pe scenă?

De exemplu, în *Ivanov*, în scena dinaintea morții Annei, mă încărcam cu o asemenea stare încît simțeam că îmi plesnește obrazul, mă străbătea un fior foarte puternic. Începeam scena pe multă expirație, care te amețește îngrozitor; amețeală necesară rolului, motivată și de boala personajului, dar și de faptul că tot ce spunea suna ca o sentință. Deci Anna trebuia să privească undeva departe, dincolo de momentul prezent, să fie aproape detașată de viața care mai pîlpîia în ea. Cu prețul unui mare consum nervos, ajungeam la o stare foarte stranie, care se transmitea publicului. Niciodată nu aștept „inspirația". Mă pregătesc din timp, ca să pot ajunge la o mare sinceritate, declanșîndu-mi aceste reacții la momentul oportun. Și plînsul meu, pe scenă, este adevărat. Nu recurg niciodată la procedee artificiale.

Nu simulați?

Nu. Mă dedublez dar cu măsură, cu conștiința trează a momentului în care trebuie să ajung la o mare incandescență. Mă contopesc intim cu personajul, căci sînt adepta unei trăiri puternice, dar condusă perfect de rațiune. Mă ajut de adnotări pe texte, ca să respect în spectacol tot ce am gîndit, cînd să-mi provoc o anumită senzație sau alta.

Ca să vă puteți provoca aceste stări, faceți exerciții speciale?

Nu. Mă concentrez foarte puternic și sentimentele îmi vin automat. Publicul simte dacă pe scenă se trăiește sincer sau se simulează; iar eu opinez pentru o mare sinceritate. Deși este istovitor acest procedeu, am satisfacția comunicării cu publicul. Simt încremenirea totală a sălii în momentele dureroase de destrămare sufletească, ale Laurei din *Menajeria de sticlă*, sau în scena spovedaniei din *Cabala bigoților*. Mi-ar fi mult mai ușor să joc „la rece", dar aș avea impresia că trișez. Or, meseria mi-o fac cu dăruire și pasiune.

Ce faceți cînd întîlniți un partener mai detașat, mai rece?

În spectacol, partenerul nu contează totdeauna prin persoana actorului. În clipa aceea, pentru mine, el devine personaj. Dacă nu-i simt participarea, îi atribui încărcătura

eroului în imaginația mea. Important este totuși să întîlnești un partener cu care să te înțelegi perfect, să vibrezi pe aceeași lungime de undă.

Aceasta este în funcție de valoarea artistică a partenerului sau de structura lui temperamentală?

Cred că și de talentul lui și de structura temperamentală, de stilul de joc, de capacitatea, de disponibilitatea lui de a se transpune foarte puternic într-un rol. Prefer asemenea parteneri, pentru că alături de ei nu arzi în gol, nu te lovești de un zid, ci, dimpotrivă, poți să înfățișezi cît mai emoționant, cît mai autentic unele din numeroasele taine și realități ale existenței umane.

Structura dumneavoastră personală nu reprezintă uneori o barieră în calea parcurgerii diverselor structuri temperamentale ale personajelor scenice?

Și în „viața civilă" prezint fațete destul de diferite. Par optimistă și de fapt sînt melancolică pînă la tristețe. Această configurație interioară mă ajută în realizarea personajelor dramatice. De folos îmi mai sînt și anii de studiu în domeniul dansului clasic și de caracter, care m-a ajutat să-mi dezvolt disponibilitatea plastică pentru orice gen de personaje. În filme am făcut și cascadorie, fără nici o reținere, cu mult curaj, și, poate, cu o doză de fanatism.

Chiar dumneavoastră erați pe elefant în „Saltimbancii?"

Bineînțeles. Accept orice risc în profesiune, chiar cu riscul ca spectatorii să nu afle niciodată cît am riscat. Adesea riscul meu nu se mai vede decît în coșul de montaj (urăsc coșul de montaj!). Regizorii s-au obișnuit cu mine și nu-și mai fac probleme să mă dubleze. De multe ori era să-mi pierd viața în asemenea scene și m-am salvat sau am fost salvată în ultima clipă.

Sînteți, deci, o persoană temerară, în ciuda firii melancolice.

Și foarte expansivă, chiar exaltată.

Ați jucat vreodată un teatru de detașare, un teatru de tip brechtian?

Nu, teatru brechtian nu. Dar în *Ivanov* ajungeam totuși la un fel de detașare, fiind influențată de teoriile lui

Camil Petrescu. Lectura lor mi-a folosit într-o măsură importantă în rezolvarea rolului. În scena dinaintea morții, cînd Anna devine conștientă de relativitatea absolutului spre care năzuise, după atîtea amare revelații succesive în conștiință, pot să spun că ajunsesem la o detașare stranie, un fel de imaterializare a corpului, stare în care parcă rămînea viu numai jocul ideilor.

Ce alți scriitori v-au mai influențat?

Desigur că asupra formației mele au avut influență un șir de scriitori din diverse domenii. Cred însă că un rol deosebit l-a avut Dostoievski. Analiza atît de minuțioasă și profundă a personajelor din romanele și nuvelele sale a însemnat pentru mine o vastă sursă de îmbogățire sufletească și intelectuală. În timpul studenției m-a pasionat mult opera lui Freud. Consider că pentru un artist studierea teoriilor sale are o mare importanță. Îl ajută să descopere reacțiile subconștientului și ca atare modul în care le-ar putea controla și dirija. În liceu mă pasiona Shakespeare, îmi notam în albume replici care mi se păreau mai bogate în semnificații, monoloage, deși în vremea aceea nu mă gîndeam să devin actriță. Voiam să mă fac arhitect, arheolog, astronom...

Tot spiritul temerar!

Probabil.

Există vreo relație între viața dumneavoastră scenică și cea personală?

Cred că da. După un rol de comedie, revin acasă cu o bună dispoziție. Pe cînd o partitură dramatică mă marchează mult timp. Rămîn încărcată cu sentimentele eroinei. A doua zi încerc chiar o epuizare; e firea mea prea emotivă. Mă consum enorm și nu rareori, în asemenea momente, rîvnesc după singurătatea unui atelier de pictură sau liniștea unei biblioteci. În lipsa lor, mă mulțumesc să ascult Bach, Chopin, Beethoven. Tumultul interior rămîne însă același.

În afară de teatru, ce alte preocupări artistice mai aveți?

Pe primul plan e lectura. Citesc cărți, reviste, ziare pentru cultură, documentare, dar și pentru informarea la zi cu tot ce se întîmplă aici sau în altă parte. Îmi place să vizitez expoziții de artă, locașuri de cultură. Muzica este

pentru mine o altă desfătare. M-a încurajat să interpretez melodii compozitorul Andrei Proșteanu. Publicul îl cunoaște mai puțin; prea tînăr a trecut în lumea umbrelor. El mi-a încredințat cîteva din creațiile sale.

Cîntecul ar fi un rol concentrat? O melodie interpretată actoricește?

Interpretarea unei melodii mă consumă cît și un rol, dacă nu mai mult. În cîteva minute redau o gamă întreagă de stări afective, caut să valorific sensurile textului, pentru a-i da forță de penetrație. Uneori cîntecul este pentru mine un refugiu, un dor neîmplinit de roluri pe care le-am visat, dar nu le-am jucat și nici nu le voi mai juca vreodată. Nu fac parte din categoria actrițelor care se autodistribuie.

Repetați și acasă sau numai în teatru?

Repet și acasă. Stau cu textul în față, bineînțeles pregătindu-mi din timp atmosfera necesară studiului și unei disponibilități de concentrare asupra rolului. Mă transpun total și cînd simt că am găsit soluții pentru rezolvarea unei stări, nuanțe pentru un cuvînt, o replică, o tăcere plină de sensuri, îmi notez pe text ce am descoperit în stadiul respectiv. Îmi place să aprofundez din ce în ce mai mult și să găsesc unui rol cît mai multe fațete, să-i dăruiesc o nouă viață trecută prin frămîntările mele.

Cînd termin lucrul, îmi trebuie un timp să mă eliberez de toată încărcătura acumulată. Odată, mi s-a întîmplat ca în perioada repetițiilor cu *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, interpretînd cîteva scene ale Corinei, să mă identific total cu eroina. După 5 ore de repetiție, căutam să-mi dozez lacrimile pentru finalul scenei. Pe un asemenea fundal de emoție puternică m-a surprins plîngînd în hohote, cineva din familie. Impresionat de figura mea, m-a întrebat ce s-a întîmplat. I-am replicat: „Corina a rămas singură!".

Se pare că asemenea stări de identificare emoțională cu personajul sînt frecvente în creație. Se povestește că Pușkin s-a întîlnit cu un prieten și i s-a adresat foarte tulburat: „Știi ce mi-a făcut Tatiana? S-a sinucis". Era vorba despre eroina poemului „Evgheni Oneghin"... Dar pe lîngă lectura textului, în ce constă pregătirea de acasă?

Documentarea asupra autorului, ca operă și biografie, studii critice în legătură cu opera dramaturgului. Mă intere-

sează situarea în contextul istoric și social. Mă străduiesc să cunosc obiceiurile epocii respective, spiritualitatea vremii, felul de a gîndi al oamenilor, de a-și manifesta sentimentele în funcție de unele prejudecăți sau libertăți, de categoria socială din care făceau parte. De multe ori recurg la studiul artelor plastice ale epocii. În filmul lui Sergiu Nicolaescu *Capcana mercenarilor* jucam o drogată cu absint. Am personificat-o după ce am privit îndelung tabloul lui Degas *Băutoarea de absint*. Mai mult, am studiat într-un tratat de medicină capitolul cu privire la simptomele declanșate de efectul halucinogen al absintului. Amănunte în aparență, dar care dau autenticitate sau un parfum al epocii. Din tablouri sau sculpturi poți relua gestica unei epoci. M-a ajutat mult în acest sens pregătirea pentru intrarea la Institutul de Arte Plastice, cursurile urmate în cadrul Secției de Istoria și Teoria Artei. Un studiu complex asupra unui text te ajută să redai cu fidelitate mentalitatea personajului aparținînd unei anumite epoci, dar este foarte important ca trecîndu-l prin tine să cauți sensuri mai adînci pentru a-l aduce la înțelegerea spectatorului de azi, pentru a-i asigura participarea. Astfel, textul capătă forță de generalizare, pentru că sînt atîtea situații de viață care se repetă, sentimente etern valabile. Spectatorul trebuie să capete forța de a discerne în ce măsură un personaj merită a fi acuzat pentru racile care se repetă și azi, dar poate în altă formă, sau să iubească personaje de o mare noblețe sufletească, capabile de jertfă și altruism. În aceasta și constă, de altfel, sensul educativ al artei noastre. De multe ori contează nuanța pe care o dai unei replici, pentru ca efectul ei în sală să nu capete un sens contrar.

Ați fost distinsă cu prestigiosul premiu italian „Il Saggitario d'Oro" — acordat unor vedete de cinema din lumea întreagă... Spuneați că practicați filmul cu aceeași pasiune și sinceritate ca și teatrul.

Îmi mențin afirmația și țin să o subliniez.

Mulți actori afirmă că-i deranjează aparatura, îi obosește așteptarea, atmosfera de platou.

Secretul reușitei, după părerea mea, constă în capacitatea interioară de a-ți păstra concentrarea, starea personajului. Din exigența mea proverbială, de a fixa cît mai bine fiecare moment pe peliculă, aș fi dispusă să filmez oricîte duble la o secvență, dacă ar fi posibil. Clipa de filmare e

un regal pentru mine și ignor condițiile chinuitoare în care se filmează. Eu îmi păstrez o stare de euforie care persistă și după filmare.

Plecați de pe platou cu un sentiment de împlinire?

Chiar de beatitudine, dar pe urmă încep să mă macine întrebările, îndoielile, îmi refac în minte scenele interpretate și nu mai am liniște pînă nu văd materialul filmat.

Ce simțiți cînd apare filmul și vă vedeți pe ecran?

Mă gîndesc la cît a fost și cît a rămas. Numai coșul de montaj poate să răspundă. O trudă... azvîrlită, care naște dureri obsedante, numai de mine știute. Și acum vă răspund la întrebare. Sînt severă cu mine. Îmi găsesc singură destule defecte, deși poate alții nu le sesizează. Adeseori regret că îmi lipsește posibilitatea de a mai schimba cîte ceva. Așa cum v-am mai spus, la film mai există un neajuns — multe secvențe se distrug la masa de montaj. De aici, neconcordanța stărilor sufletești, a reacțiilor. Unele roluri se modifică la post-sincron și textul devine de multe ori searbăd, insipid, iar spectatorul nu-ți mai poate înțelege jocul.

Se întîmplă și în teatru să se degradeze un spectacol?

Nu suport nici măcar ideea. Chiar dacă se joacă ani de zile, îmi păstrez aceeași disponibilitate. Dimpotrivă, pe măsură ce trece timpul, momentele și trecerile de la un sentiment la altul nu mai sînt atît de abrupte ca la premieră, nu se mai simte elaborarea și atunci plăcerea mea de a juca sporește. Fiind mult mai sigură pe personaj, îl îmbogățesc cu nuanțe în plus, îmi vin mereu alte idei, bineînțeles în spiritul spectacolului.

Vă gîndiți tot timpul la personaj, nu devine ceva mecanic?

Niciodată. Absolut niciodată.

Sînteți o natură fericită, pentru că unii actori ne-au mărturisit că după 70—80 de reprezentații, maximum o sută, încep să se bizuie doar pe meserie, piesa nu-i mai pasionează, nu-i mai stimulează. Ei își consumă combustia interioară în repetiții și în primele spectacole.

La mine, dimpotrivă, arderea se accentuează. Mă fascinează repetițiile, căutările, neliniștea nopților de ne-

somn, în care am uneori revelația descoperirii unui moment ce rămăsese o enigmă pentru mine, dar după premieră, cînd rolul începe să prindă un contur, o viață a lui, aștept fiecare spectacol cu bucuria întîlnirii unor situații pasionante. Îmi iubesc rolurile și cu cît sînt mai grele, mai complicate, le prețuiesc și mai mult. Iubesc publicul care vine la teatru pentru ca noi, actorii, să-i dăruim ceea ce avem mai bun în noi, să participe la frămîntările noastre, pentru ca acestea să-i devină răspunsuri la întrebări sau viitoare întrebări. Cînd se creează această simbioză, ai sentimentul de satisfacție că munca și chinul tău nu au fost zadarnice. Dintr-un mare respect pentru munca scenică, aș juca cu aceeași dăruire, chiar dacă în sală s-ar afla un singur om. Joc pentru clipa aceea, iubesc clipa aceea, iubesc cu patimă clipa în care joc. Așa cum spunea Rodin, *„arta este sublima misiune a omului, căci se străduiește să înțeleagă lumea și să o facă înțeleasă"*. Nu este nimic mai minunat decît să tinzi spre acest sublim.

MARGA BARBU:

Fiecare societate își are actorii pe care-i merită

Data nașterii: 24 februarie 1929. Actriță a Teatrului C. I. Nottara din București. Debutează în teatru în anul 1951. Din personajele interpretate în primii ani de carieră: Cherubin — *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais; Roxana — *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand; Geta — *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri; Cleopatra — *Antoniu și Cleopatra* de Shakespeare ș.a. Alte roluri: Miriam — *Vijelie în crengile de sassafras* (1968); Dunia — *Crimă și pedeapsă* de Gabriel Arou după F. M. Dostoievski (1970); Rusty — *Adio, Charlie* de G. Axelrod (1970); Eliza — *Omul care*. . . de Horia Lovinescu (1971); Colette — *Gaițele* de Al. Kirițescu (1971); Jeanine Charoux *Cei șase* de F. Dard și Robert Hossein (1973); Lady Ariadna Utterword — *Casa inimilor sfărîmate* de G. B. Shaw (1973); Marjorie — *Lady X* de Eugen Mirea (1974); Claudia — *Ultima cursă* de Horia Lovinescu (1974);contesa Kendy — *Patima fără sfîrșit* de H. Lovinescu (1977); Amandine — *Mița-n sac* de G. Feydeau (1978); Mara — *Sentimente și naftalină* de Sidonia Drăgușanu (1980); Adela — *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu (1984). Protagonistă a unui mare număr de filme și a unor seriale de televiziune.



V-ați împărțit activitatea în mod egal între teatru și film. Care este, totuși, dragostea cea mare?

Acum două zile am primit vizita doamnei redactor șef al revistei „Film Spiegel" din Berlin. Mi-a luat un interviu, datorită faptului că serialul *Haiducii* se reprezintă din nou la posturile lor de televiziune, cu foarte mare succes. Și m-a întrebat ce prefer, teatrul sau filmul? La care, după o scurtă gîndire, nu am avut ce să spun, decît că prefer rolurile foarte bune, din teatru sau din film.

Considerați că pînă acum ați avut roluri mai bune în teatru sau în film?

La început, am avut în teatru partituri mai grele și mai interesante, cum ar fi Cherubin din *Nunta lui Figaro* (care era ceva cu totul nou pentru mine, după ce jucasem un șir de eroine „pozitive", în piese sovietice), Cleopatra din *Antoniu și Cleopatra* de Shakespeare sau Roxana din *Cyrano de Bergerac*. Pe urmă, am avut parte de personaje mai variate, cred, pe ecran. Totuși, în film nu am abordat comedia.

În schimb, ați jucat multă comedie în teatru.

Da. Ca două căsnicii în același timp. Ce nu mi-a dat una, mi-a dat cealaltă...

Vă place comedia?

Cum să nu-mi placă? Drama îmi dă o stare sufletească de apăsare; dacă o trăiesc în film, se turnează secvența, merg acasă și o uit... Dar în teatru trebuie să revin spectacol de spectacol... Am observat că după un spectacol de comedie, cînd publicul îți răspunde, ești vioi, plin de viață, pe cînd după un spectacol de dramă, îți rămîne amprenta asta cel puțin cîteva ore.

Atît de puternic trăiți suferințele personajelor...?

Da. Cînd jucam Cleopatra, după 40 de tablouri, în care aveam 4—5 monoloage de urlete și blesteme, nu puteam dormi pînă la orele 3—4 dimineața. Asta nu înseamnă că regret serile acelea. Dacă mîine mi s-ar da un asemenea rol, l-aș face din nou. Dar nu știu dacă aș mai rezista, asta e problema!

Ce sentiment aveți cînd vă revedeți pe peliculă, după 10 sau 15 ani?

În primul rînd, am o pornire critică. Fără să vrei, te detașezi de personaj, îl judeci în raport cu ceea ce ai putea face acum. Sînt momente pe care le găsesc perfect valabile, altele, chiar și din *Haiducii*, mi se par azi mai pueril jucate. Îi trec foarte multe gînduri prin minte unui actor cînd se revede pe ecran. Uneori te gîndești: uite, un rol ca ăsta nu am avut parte să mai joc... Și e dureros, căci între timp au trecut anii.

Ați interpretat personaje extrem de diverse...

Caut, mereu, să ies din tipare. În piesa *Sentimente și naftalină*, de exemplu, am primit un rol de 15—16 replici, pe care nici nu am știut la început cum să-l iau. Pînă la urmă, am avut cu el mare succes, pentru că — ajutată și de regizorul Mihai Berechet, cu care lucrez foarte bine — am dat personajului niște trăsături neașteptate, ceva în plus față de text, o mică nebunie care îți vine de la o repetiție la alta: un pantof aruncat, un tîrșiit, un gest, o mimică. Am încercat să nu trec anost prin scenă, pentru că un rol anost, chiar dacă este lung, nu mă interesează.

Mai bine un portret bun și scurt...

... decît unul lung și plicticos.

Pentru că sînteți o persoană foarte vivace, directă și autentică, am dori să vă întrebăm în ce măsură contactele cu realitatea, cu viața, transpar în rolurile pe care le-ați realizat.

De multe ori mă surprind pe stradă urmărind niște tipuri de femei; am reținut personaje pe care nu le-am jucat niciodată, dar le simt în mine. Mersul șleampăt al unei femei, un fel de a lăsa un braț, un fel de a arunca vorbele cu jumătate de gură... În pregătirea rolului din *Sentimente și naftalină* mi-am adus aminte de o cucoană care juca deseori cărți la o mătușă a mea, și care purta pantofi prea mici. Avea obiceiul să-și scoată pantofii pe sub masă, pe urmă nu-i mai găsea și o vedeam cum bîjbîie cu piciorul după ei. În madame Valsamaki-Farfara, din filmul *Bietul Ioanide* — care nu se potrivea cu mine ca personaj — am contopit vreo 2—3 tipuri de cucoane pe care le știam, niște cucoane care jucau cărți și își ghiceau în cafea: felul lor de a privi puțin insinuant cînd se uitau în ceștile de cafea, mica transă în care cădeau în momente de-astea... Aspecte tipologice care nu se poate să nu se imprime pe retina unui actor. Atenție însă! Dacă eul tău îmbracă atît de mult totul încît nu mai vezi nimic în jur, nu poți fi un actor deschis.

Spuneați că personajul lui Călinescu nu se potrivea cu dumneavoastră... Cum ați defini profilul actriței Marga Barbu?

Mi-ar fi greu să mă descriu, dar simt că ader sau nu ader la anumite lucruri. De personajele negative, întunecate, răutăcioase, mă apropii cu foarte mare greutate, se duce o

luptă în mine ca să le pot interpreta. Trebuie să trec un prag pentru asta și să mă ajut de tipuri din afară sau, uneori, de costumația din afară. Prefer persoanele dăruite, toată viața am vrut să joc Cehov și nu am avut parte.

Ce alte roluri v-ați mai fi dorit?

Nu mi-am pus niciodată problema dinainte. Am avut un fel de superstiție, că dacă ceri un rol și nu-ți iese bine e și mai îngrozitor. Unicul rol pentru care am insistat a fost Cleopatra; am repetat-o singură 8 luni de zile, numai vocea mi-am pregătit-o 6 luni...

De ce a fost necesară o pregătire a vocii?

Nu este ușor să treci de la piese moderne la o tragedie de Shakespeare, și încă la una din cele mai grele. Este o performanță, și fizică și vocală.

Știm că ați studiat mulți ani baletul...

Dansul a fost o pasiune în familia mea — mama a studiat la Viena dans modern și a fost profesoară de balet, sora mea a fost și ea profesoară de balet pînă acum cîțiva ani, eu am fost angajată la Operă și la Operetă în același timp; da, am fost angajata Operei, trebuia să fiu a patra lebădă în nu mai știu care scenă din *Lacul lebedelor* de Ceaikovski. Am făcut nu numai balet clasic, dar și dans liber, învățam să-mi adaptez mișcarea corpului la o temă muzicală, ceea ce a constituit nu numai o formă de pregătire fizică, dar și un excelent exercițiu al fanteziei.

Voiați să deveniți actriță sau dansatoare?

Dansatoare. Făceam cîte 4—5 ore de antrenament zilnic, cu ștergarul după gît, pînă eram lac de apă. La munca asta nu rezistai dacă nu erai perfect sănătos. Cînd mi s-a spus că nu voi putea rămîne la Operă fără să fac o operație la inimă (care era foarte riscantă pe vremea aceea), am zis că mă sinucid, că viața mea nu mai are rost fără muzică și dans. Eram înscrisă, în același timp, și la Facultatea de filosofie și la teatru. Filosofia am abandonat-o după un an și jumătate și am rămas la teatru. Așa a decis destinul.

Școala de balet v-a fost de folos în teatru și în film?

Nu știți că am cîntat și am dansat în *Lady X*? În *Haiducii* a fost nevoie să dansez un dans turcesc. Și dacă

nu aș fi știut dansul, s-ar fi simțit stîngăcia. Am avut și un dans vechi, românesc, făcut așa, numai în cămașă și cu salba de bani la gît; mișcarea părea simplă, dar trebuia să știi cum să sari, cum să ții umerii și cum să-i salți. Un dans de cîteva minute, care s-a bucurat de mare succes. În piesa *Ziua de naștere a Terezei* eram o dansatoare din Cuba și la un moment dat am avut un dans spaniol foarte greu. Lucrul cel mai important nu este să dansezi corect, profesional, ci să dai senzația că dansul e autentic, că aparține organic personajului.

Ați jucat în „Lady X" și știți cît e de greu să alcătuiești o trupă pregătită să îmbine comedia cu muzica și cu dansul. De ce, oare?

Am citit undeva că Willy Forst, cînd să fie angajat la Studioul cinematografic, a fost întrebat: „Ce știi să faci?" Iar el a răspuns: „Alles!" (totul). Ei, cîți actori români, dacă îi întrebi ce știu să facă, ar putea spune „alles?" Nu avem nici tradiția spectacolului dramatic complex, cu muzică și dans. Iar cursurile institutului nu oferă pregătirea necesară acestui gen.

Totuși a existat o perioadă în care destui actori importanți de teatru făcuseră înainte revistă. Ei de unde învățau?

Se bazau pe darurile lor înnăscute. Sînt actori care simt mișcarea și alții care nu simt mișcarea, nu au talentul mișcării. Chiar dacă li se predă dansul, nu se prinde de ei.

În America, de pildă, există și o mare concurență care-i obligă pe actori la autoperfecționare.

La Los Angeles am cunoscut un regizor de televiziune de origine română — Ciulay își scria numele, Ciulei, ce mai! Părinții lui erau din Făgăraș, vorbeau o ardelenească de acum o sută de ani. Și ne-a arătat Ciulay trei volume groase în care erau trecuți toți actorii, după tipologie, ba chiar și maimuțele și cîinii dresați pentru spectacole de televiziune. Copilul cuminte, de exemplu, copilul rîzgîiat, copilul gras, dama fatală... Toți erau trecuți acolo. Și atunci, regizorul are de ales. Îi vin 20 de inși: ia mișcă-te dumneata un pic. Care-i țeapăn ca un băț — pleacă domnule! Altul, altul...

Pregătirea cea mai complexă o au, probabil, artiștii teatrului oriental. Este fantastic ce puteau face în spectacolele

Nô şi Kabuki, în Japonia. Actorii chinezi din Beijing erau chiar şi prestidigitatori. Cîntau, dansau dumnezeieşte şi după aceea începeau să arunce flăcări, executau exerciţii gimnastice de performanţă şi numere de circ de înalt nivel. Extraordinar!

În afara baletului, ce alte preocupări extrateatrale v-au influenţat în creaţie?

Una din marile mele plăceri a fost aceea de a învăţa limbi străine, şi această atracţie a avut ecou în alcătuirea unor personaje. Cînd vorbeşti limba lor, le împrumuţi mai uşor şi caracterul. Pe Gerda Hoffmann, nemţoaica nazistă din serialul *August în flăcări*, eu am interpretat-o direct în germană, fără să fiu dublată. Şi faptul că vorbeam în limba germană îmi dădea o asprime a exprimării, sublinia ţinuta ţeapănă a personajului. Am învăţat vreo 6—7 limbi străine, printre care şi greaca. Greaca nouă, modernă, mi-a deschis o interesantă perspectivă asupra unor personaje aparţinînd societăţii româneşti dintr-o anumită epocă, în vorbirea cărora descopeream cuvinte de origine grecească. În *Bietul Ioanide*, deşi George Călinescu nu face nici o referire explicită, am fost sigură — judecînd după nume — că Valsamaki-Farfara trebuie să fi avut ceva sînge grecesc. Şi i-am propus regizorului Dan Piţa să puncteze dialogul cu cîteva grecisme. El a fost de acord şi astfel personajul a primit tenta aceea de parvenitism fanariot. Ţin minte, ca pe un moment de mare împlinire, filmarea scenei dinaintea morţii doamnei Valsamaki-Farfara. Piţa a păstrat pe platou numai personalul strict necesar şi am putut să joc scena din tot sufletul, cu toată concentrarea, cum aş fi jucat la teatru, într-o premieră cu o sală extraordinar de receptivă. Ascultam muzica aceea grecească pe care o cînta Alifantis şi care mă umplea de desperare, înţelegeam cuvintele cîntecului, îmi aminteam de Corfu şi exclamam eu însămi în greceşte: *„O andrasmu, soţul meu“*, cînd îmbrăţişam masca aceea. A fost un moment de foarte mare detaşare şi de totală dăruire, care în film nu se realizează des, dintr-o mie de motive. Se aude: „motor!“, nu ştiu ce, hai, unde-i costumul, repede faceţi machiajul... Aici nu mai contau. Frumoasă nu trebuia să fiu, nu conta că-mi curgea o lacrimă şi-mi murdărea machiajul, doar jucam rolul unei muribunde. Totul se concentra pe trăirea actoricească.

V-aţi pus vreodată, pe parcursul activităţii, problema de a evita manierizarea, mecanizarea, autorepetarea?

Tot timpul.

Şi ce faceţi pentru asta?

Încerc să joc roluri diferite. Pentru că la roluri asemănătoare vii, fără să vrei, cu mijloace asemănătoare. N-ai cum să eviţi şablonul.

În momentul în care aţi acceptat un rol, vă supuneţi cu docilitate concepţiei regizorale?

Dacă regizorul îmi propune lucruri interesante, îmi place să merg pe mîna lui. Nu sînt un om greu de suportat, nu obişnuiesc să fac fiţe, nu-mi permit obrăznicii, ca unii colegi mai tineri. Conştiinciozitatea mi se trage probabil de la balet, din munca grea de 4—5 ore pe zi cu ştergarul lîngă mine. Acolo te convingi că într-adevăr arta este 99 la sută transpiraţie...

Cum apare la dumneavoastră acel 1 la sută inspiraţie? Pe cale predominant intuitivă sau în urma unei elaborări raţionale?

Uneori, pornesc dinăuntru în afară şi alteori, oricît de ciudat ar părea, din afară înăuntru. N-am vrut să semnez contractul pentru Aniţa din *Haiducii*, pînă cînd nu m-am văzut îmbrăcată în costum şi cu peruca brună. Cînd mi-am pus cizmele şi peruca şi m-am văzut în oglindă, am zis: „Da, eu pot să fac rolul ăsta!“ Deci, am pornit din afară înăuntru. Adică de la înfăţişarea exterioară a personajului. La alte personaje am pornit dinăuntru, de la nişte intuiţii.

Consideraţi că actorul dispune de un instinct special, de o capacitate emoţională deosebită?

Da, sigur că da! Pe mine mă contrariază ideea asta, pe care o întîlnim uneori, că oricine poate să facă teatru. Amatorismul e demn de toată stima, însă niciodată un spectacol de amatori nu poate avea forţa artistică şi puterea de influenţare a teatrului profesionist. Sînt două sfere diferite ale activităţii sociale, fiecare îşi are specificul ei, nu trebuie confundate una cu alta.

Ce calităţi trebuie să aibă un actor?

Sau ce calităţi trebuie să aibă o societate, ca să merite să te faci actor! Asta contează foarte mult. O societate care

să dorească să meargă la teatru, să primească de acolo, de pe scenă, emoţii, idei, gînduri; care să nu vrea să fie numai gîdilată, la suprafaţă, aşa, epidermic. Pentru asemenea public, asemenea actori. Fiecare societate îşi are actorii pe care îi merită.

Au fost epoci în care actorii erau ostracizaţi, proscrişi, erau îngropaţi în afara cimitirelor, excomunicaţi. În lumea contemporană, actorul a dobîndit un statut de foarte înaltă stimă. Cum apreciaţi poziţia actorului în societatea noastră?

Pe bună dreptate, actorul este privit altfel în societatea de azi, i se recunoaşte caracterul deosebit al talentului. O ţară întreagă a deplîns, în moartea prematură a lui Toma Caragiu, de pildă, dispariţia unei valori unice. Demnităţile publice acordate actorilor sînt expresia preţuirii acestei nestemate care este talentul. Desigur, şi dintre amatori se pot ridica talente de excepţie, avem şi actori de prima mînă care au făcut parte iniţial din formaţii de amatori. Dar acestea sînt două trepte diferite, ele nu pot fi egalizate, aduse la acelaşi numitor. Trebuie păstrat şi cultivat simţul valorilor autentice. Altminteri, îl frustrezi pe actor de ceea ce are el mai personal, îl devalorizezi.

Aveţi senzaţia că există, în teatru, primejdia unei oarecari confuzii a valorilor, a unei denivelări, apar fenomene de insuficient discernămînt, care tulbură ierarhia reală a valorilor?

În general, valorile cu adevărat mari nu rămîn nedescoperite. Totuşi, mai există încă „bisericuţe", favoritisme, distribuţii făcute pe prietenie sau pe interese... Sînt actori care ar fi meritat alt destin artistic. Cînd am văzut-o, de exemplu, pe Elena Bog în *Sărbătoare princiară* n-am mai recunoscut-o, era cu totul alta. O crezusem mult mai reţinută şi mă uitam ce extraordinare jocuri de artificii poate să facă. Şi mi-am zis: niciodată nu poţi şti ce ascunde un actor!

ION BESOIU:

A selecta esenţe din realitate

Născut la 11 martie 1931. Şi-a început activitatea scenică la Sibiu. Din 1966 actor la Teatrul Bulandra, al cărui director este în prezent. Roluri principale în filme şi la televiziune. Din personajele interpretate pe scena teatrului din Sibiu, între 1950—1966: Caţavencu — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; Miroiu — *Steaua fără nume* de M. Sebastian; Ştefan Vardia — *Nota zero la purtare* de V. Stoenescu şi Oct. Sava; Stelică Fotea — *Ferestre deschise* de Paul Everac; Ceasovnikov — *Oceanul* de A. Stein. La Teatrul Bulandra: Cloşca — *Procesul Horia* de Al. Voitin (1967); Iaşa — *Livada de vişini* de A. P. Cehov (1967); Kurt — *Dansul morţii* de A. Strindberg (1968); Romain Tournel — *Puricele în ureche* de G. Feydeau (1969); Dobrişor — *Aceşti nebuni făţarnici* de T. Mazilu (1970); Valentine — *Iubire pentru iubire* de W. Congreve (1970); Ofiţerul — *Patru oameni fără nume* de Radu Bădilă (1971); Lorenzo — *Anunţ la mica publicitate* de Natalia Ginsburg (1973); Vlad Damian — *Între noi doi n-a fost decît tăcere* de Lia Crişan (1973); Grigori — *Pescăruşul* de Cehov (1977); Valetov — *Infidelitate conjugală* de L. Zorin (1979); Gilu — *Mormîntul călăreţului avar* de D. R. Popescu (1981); Gines Pardo — *Judecată în noapte* de A. Buero Vallejo (1981); Reporterul — *Anchetă asupra unui tînăr care n-a făcut nimic* de A. Dohotaru (1981); Turkovski — *Amintiri* de A. Arbuzov (1982); Timofei — *Rezervaţia de pelicani* de D. R. Popescu (1983).



De cînd faceţi teatru?

Din 1950.

Aveţi 33 de ani de profesie?

Da. Am început să joc foarte devreme, pe la 18 sau 19 ani, eram încă elev de liceu. Debutul meu a coincis cu inaugu-

rarea noii săli a Teatrului de stat din Sibiu — cea veche, aflată într-o clădire superbă, fusese, din păcate, distrusă de un incendiu... La Sibiu se formase un nucleu de actori foarte buni, în frunte cu Vasile Brezeanu, Maud Mary, Aurel Ghițescu, N. N. Matei...

Pe la sfîrșitul anilor '50 și începutul anilor '60, Sibiul reușise să se impună ca un teatru de frunte pe plan republican.

Această trupă a atras atenția asupra sa, obținînd premiul I la Decada dramaturgiei originale din 1961, cu *Ferestre deschise* de Paul Everac. Am luat și eu, cu același prilej, un premiu de interpretare. După un an a avut loc concursul tinerilor actori și am fost premiat din nou, pentru rolul pe care-l interpretam în *Prima zi de libertate* de L. Kruczkowski.

S-a vorbit mult, pe atunci, și despre turneul întreprins de Teatrul din Sibiu la București cu „Oceanul" de Ștein.

Eram acolo trei ofițeri de marină: Băltărețu, Stoichiță și eu... Nu mai știu exact cum erau aceste spectacole, nu-mi dau seama ce impresie ar face astăzi, dacă printr-un miracol le-am putea revedea. Vă dați seama cît este de pieritoare arta actorului? Nu numai că spectacolele noastre nu rămîn viitorimii, dar încet-încet se șterg și din memoria contemporanilor. Uităm chiar și momentele magistrale de teatru, încarnate de titani, păstrăm doar impresia că erau „de neuitat". Dar cum erau ele concret, în detaliu, puțini o mai pot spune. De aceea, visul meu este ca fiecare teatru să aibă „filmoteca lui de aur". Măcar marile creații ale scenei ar trebui imprimate pe peliculă.

Filmate, probabil că ar pierde ceva din incandescența comunicării directe cu publicul.

Depinde și cum le filmezi. La aniversarea a 130 de ani de la nașterea lui Caragiale a fost imprimat și transmis la televiziune spectacolul Teatrului Bulandra cu *O scrisoare pierdută* în regia lui Liviu Ciulei. Nu a fost însă o preluare fericită, ecourile au fost nefavorabile.

Un spectacol preluat ca atare, exact așa cum a fost montat pe scenă, nu are șanse de succes. El trebuie adaptat întotdeauna la specificul micului ecran.

Multe transmisii TV au oferit publicului o imagine deformată, degradată, a spectacolului respectiv. Ca și prezentarea unor spectacole în săli inadecvate, utilate precar. Eu sînt împotriva scoaterii spectacolului din matca lui. Actul teatral e un act sacru — după opinia mea și a multora —, el nu trebuie desacralizat. Decît să joci în condiții tehnice improprii, e mult mai important ca muncitorul să se îmbrace frumos și să vină el cu nevasta la teatru, măcar o dată la două-trei luni, să trăiască momentul acela festiv al intrării în foaier, al întîlnirii cu ceilalți spectatori, să simtă emoția celor cîteva minute de așteptare a ridicării cortinei, în mijlocul acelui murmur minunat care-ți dă senzația că ești ca într-un templu. Firește, această atmosferă poate fi creată nu numai la sediu, ci și în alte săli unde ne deplasăm cu plăcere. Am întîlnit, de pildă, un public excelent la Petroșani; pesemne că cei 30 de ani de existență a Teatrului de stat din Valea Jiului au contribuit la crearea unui public bun, la cultivarea lui.

Cum era publicul din Sibiu?

Era un public serios, receptiv. Orașul, precum se știe, are o tradiție culturală. Și, ceea ce este foarte important, o tradiție de artă muncitorească, de preocupări artistice, muzicale, transmise în numeroase familii de muncitori din tată-n fiu. Este o șansă pentru un actor începător să se formeze într-un oraș cu public bun. Iar eu am mai avut și norocul să lucrez cu marele om de teatru care a fost Radu Stanca.

Ce-ați reținut, ca tînăr actor, din îndrumările sale artistice?

Era un regizor foarte special, un poet rafinat, un intelectual cu vaste ramificații, un pasionat al teatrului. A fost și un actor deosebit de talentat, l-am văzut jucînd, printre altele, în profesorul Miroiu din *Steaua fără nume*. Rol în care avea să mă distribuie și pe mine, pe cînd abia împlinisem vreo 22 de ani. Nu bănuiam că are această intenție, dar la un moment dat a început să se ocupe de mine îndeaproape. Țin minte că mă purta în lungi plimbări nocturne prin Sibiu, recita versuri, îmi dădea să citesc cărți de poezie... Toate astea au durat cîteva luni, pînă ce într-o zi mi-a spus: „Acum poți să-l joci pe Miroiu". Și mi-a încredințat rolul.

A fost un fel de pregătire psihologică...

... Şi artistică. El zicea că Miroiu trebuie să aibă o nesfîrşită deschidere spre poezie. Nu ştiu cît de bun eram în Miroiu, dar mai tîrziu, cînd am fost distribuit în *Nota zero la purtare*, eu tot Miroiu rămăsesem, mă marcase antrenamentul acela intensiv. Rolul Monei, în *Steaua fără nume*, era interpretat de Dorina Stanca, soţia regizorului. În actul II, cînd Miroiu îi vorbeşte Monei despre constelaţii, în spatele lor se deschidea peretele, apărea un fundal albastru presărat cu stele şi se auzea „Arabesca" lui Debussy. Din cauza acestei scene, Radu Stanca a fost retrogradat pentru ... evazionism. Era prin 1954. Fireşte, asemenea inepţii sociologist-vulgare nu aveau nimic comun cu estetica marxistă, erau produsul unor minţi primitive.

În 1956, Horea Popescu a pus în scenă „Domnişoara Nastasia", la Teatrul CFR Giuleşti, într-un decor de Tody Constantinescu. Prin tavanul casei unde locuia Nastasia, se vedea cerul. Încă s-au mai găsit unii care să protesteze, totuşi spectacolul a fost premiat de criticii bucureşteni, grupaţi pe atunci într-o secţie a Uniunii ziariştilor.

Radu Stanca a fost un pionier al regiei româneşti moderne, s-a bătut pentru a face loc metaforei în teatru. El îngemăna simţul practic cu o ştiinţă de teatru extraordinară. Nu suporta lungimile, lentoarea, etalarea amorfă a textului, totul trebuia să se transforme în imagine scenică. A montat, de exemplu, *O scrisoare pierdută* în alb şi negru. Decorul, costumele, erau concepute numai în aceste două culori contrastante. Ideea era, poate, vulnerabilă, epoca lui Caragiale era mult mai colorată, dar Stanca urmărea o metaforă, nu autenticitatea imediată. În contrast cu platitudinea multor spectacole ale vremii, el promova fantezia, originalitatea. Cunoştea foarte bine psihologia actorului. Considera că cel mai important laborator este lucrul la masă, de aceea prelungea lecturile la masă pînă simţea că actorul nu mai poate sta pe scaun, că a devenit imperios necesar să se urce pe scenă. Repeta numai dimineaţa, niciodată după-amiaza. Dacă actorul are şi spectacol seara — spunea el —, cînd să se mai odihnească? Şi cînd să mai citească?... Era de părere că regizorul nu trebuie în primul rînd înţeles, ci crezut. Actorul să creadă în omul din sală! Mai tîrziu, contactul artistic cu Liviu Ciulei, cu Pintilie, mi-a confirmat această idee. În

repetiţii trebuie să se creeze o stare de spirit bazată pe încredere. Acelaşi regizor poate face succes cu o trupă care crede în el — şi eşec într-un colectiv care-l întîmpină cu scepticism.

E preferabil, pentru actor, să lucreze vreme îndelungată cu un singur regizor, sau să treacă, succesiv, sub bagheta mai multora?

O trăsătură a talentului este disponibilitatea. E bine ca actorul să fie disponibil pentru orice modalitate regizorală.

Care ar fi, totuşi, idealul din punctul de vedere al unei echipe teatrale?

Să aibă doi-trei regizori serioşi, care să se ocupe atent şi consecvent de evoluţia fiecărui actor. Profilul teatrului se naşte din componenţa trupei şi din personalitatea unor regizori, sau chiar a unui singur regizor care creează un gust pentru *ceva*, o predispoziţie generală, sau majoritară. Această direcţionare devine însă periculos de unilaterală dacă animatorului nu i se alătură oameni noi, astfel încît trupa să nu fie marcată prea tare de stilul unui singur regizor.

Ce înţelegeţi prin spirit de echipă?

Un mod de a gîndi şi un gust artistic comun al actorilor care dau tonul în teatru. O astfel de echipă există în Teatrul Bulandra, unde mă aflu din anul 1966.

V-aţi integrat cu uşurinţă acestei echipe?

Eu am venit aici prin intermediul cinematografului. Devenisem vedetă de film şi Ciulei avea nevoie de un „nume de afiş". Am debutat la „Bulandra" cu rolul lui Cloşca din *Procesul Horia* de Al. Voitin şi imediat după aceea am primit şi alte roluri importante. Publicul bucureştean şi critica m-au întîmpinat însă cu rezervă. Jucasem 16 ani la Sibiu şi mă obişnuisem, poate, prea răsfăţat. Acolo nu mi s-a spus niciodată că aş avea defecte de dicţie. Radu Stanca mă iubea, nu-mi releva cusururile, era gata să plieze personajul pe modul meu de a vorbi. Liviu Ciulei a fost primul care mi-a atras atenţia că am tendinţa de a „cînta". Asta m-a contrariat, în primul moment. Pe urmă am înţeles că luciditatea critică face parte din însuşi spiritul acestei echipe. Noi toţi ne dăm seama că *Mormîntul călăreţului avar*, de pildă, e un spectacol bun, dar nu foarte bun — şi nu ne supărăm dacă

ne-o spune cineva. Şi la asta mă refeream prin expresia „un mod comun de a gîndi". Sîntem conştienţi că *Iubire pentru iubire* sau *Caniota*, deşi aveau distribuţii „de zile mari", au însemnat nişte căderi. E trist şi vătămător pentru un colectiv să nutrească falsa convingere că realizează numai spectacole geniale. A suporta o critică sinceră, a o analiza cu obiectivitate e un semn de maturitate şi de forţă artistică. Am simţit forţa asta din prima clipă cînd s-a pus problema transferării mele la Teatrul Bulandra. Nu-mi plăcuse prima versiune a *Azilului de noapte* şi mi-am exprimat părerea într-un articol. La scurt timp după aceea, l-am întîlnit la Buftea pe Liviu Ciulei, care, în loc să mă fi privit chiorîş, mi s-a adresat: „Aş vrea să stăm de vorbă şi — dealtfel — îţi fac o propunere: accepţi să vii în teatrul nostru?" M-a invitat, pe urmă, la premiera spectacolului *Clipe de viaţă*; de astă dată mi-a plăcut foarte mult, dar ezitam să-l felicit, să nu pară că-l linguşesc ca să mă angajeze. Ciulei mi-a spus că nu consideră propriul său rol terminat. „Făcînd şi regia — a subliniat el — n-am avut nici un control din sală. Singura mea verificare a fost faptul că l-am văzut pe George Constantin jucînd în *Acest animal ciudat* la Teatrul Nottara." Această mărturisire, din partea unui artist de faima lui şi mai în vîrstă ca mine, m-a impresionat. Sau iată un alt episod concludent. Se repeta noua versiune a *Azilului de noapte*. La un moment dat, Toma Caragiu i-a spus lui Ion Caramitru că nu e bine cum îşi face personajul (Actorul). S-a încins o discuţie care a durat ore în şir. Şi nu zici că s-au întors la lecturi şi au mai repetat o săptămînă la masă? Să-i spui unui coleg adevărul, iar acesta să-l primească cu sufletul deschis — asta face parte dintr-un stil, dintr-un spirit.

Însuşindu-vă acest spirit, aţi renunţat la răsfăţul sibian?

De cîte ori joc, am senzaţia că trebuie să înfrunt o anume neîncredere a sălii faţă de mine. Am spaima aplauzelor la scenă deschisă, pentru că am văzut cîndva un actor talentat, care practica un joc dezordonat, presărat cu vulgarităţi, iar publicul îl aplauda. Eu stăteam în sală şi m-am înspăimîntat. De atunci, cînd sînt aplaudat la scenă deschisă, mă cuprinde teama să nu fi făcut vreo prostie, să nu fi exagerat sau îngroşat ceva.

Astfel de temeri şi îndoieli nu vă creează o stare inhibitorie?

Este obligatoriu pentru un actor să treacă prin momente de inhibiţie, de autonemulţumire, să nu fie prea sensibil la măguliri (uneori interesate). Dacă nu treci prin groaza aceea că nu eşti bun de nimic... uşor poţi ajunge la nişte clişee, la nişte „stas"-uri. Acum, nici nu trebuie transformată asta într-o condiţie mecanică: „Am avut proces inhibitor, înseamnă că voi avea succes!"

Ce roluri v-au adus mai mari satisfacţii, în ultima vreme?

Joc cu plăcere în *Amintiri*, de Arbuzov... Ştiţi că e bun regizor Caramitru?

A demonstrat-o şi la Institutul de teatru, printr-un excelent spectacol cu „A treia ţeapă" de Marin Sorescu, la Studioul Cassandra.

Din actori s-au născut mulţi regizori importanţi. Finţi, Şahighian, Ciulei... ca să nu mai vorbesc de un Stanislavski, de un Jouvet, de un Jean-Louis Barrault. Fireşte, nu orice actor poate face regie. Pe mine, în tinereţe, mă îndemna Radu Stanca să mă apuc de regie, am şi pus în scenă vreo trei-patru spectacole, dar mi-am dat seama că n-am aptitudini pentru aşa ceva şi n-am perseverat.

În realizarea unui personaj, mergeţi mai mult pe calea intuitivă sau pe cea raţională?

De unde să ştiu? E ca atunci cînd conduci automobilul, acţionezi spontan, nu te mai gîndeşti. Tot aşa e şi cînd filmezi...

La film e altă situaţie decît în teatru.

Cred că vă înşelaţi. Desigur, în teatru începi cu lecturi la masă, treptat, cauţi biografia personajului şi aşa mai departe. Dar intuiţia funcţionează la fel pe scenă şi pe platoul de filmare. Şi raţiunea — care de multe ori intervine mai tîrziu. Nu există actor care să nu spună la premiera unei piese: „Ah, dac-aş mai fi avut 5 repetiţii!" La film e la fel. Îl vezi şi exclami: „Dacă s-ar mai trage o dată, l-aş face mai bine!"

Întrebarea noastră viza specificul structurii actoriceşti.

Există deosebiri de structură, chiar şi pe sexe. Actriţele, de exemplu, rareori degradează rolul, sînt mai corecte,

mai disciplinate. Bărbații sînt mai temerari, se încumetă mai adesea să-și modifice jocul, uneori și textul... Unii actori au haz în orice, alții nu sînt deloc dotați pentru comedie, talentul lor e de altă natură. Într-un spectacol, Vraca juca rolul unui ofițer, iar Timică era ordonanța lui. Timică lua totdeauna aplauze la intrarea în scenă, că se împiedica la pragul ușii. Odată, Vraca îi zice: „Ascultă, George, mîine am să te rad." — „Bine, George (că George erau amîndoi), rade-mă!" — îi răspunde Timică. În seara următoare, Vraca intră în scenă și se împiedică de prag. Dar lumea, în loc să rîdă, a scos un murmur de spaimă. Marele tragedian nu avea voie să se împiedice comic — nu-i mergea! Există un arhetip pe care-l creează actorul (și mai ales un „monstru sacru") și care ajunge să-l covîrșească și pe el. De multe ori, actorul nu se cunoaște pe sine. Nu știe ce i se potrivește, nu-și dă seama ce se poate scoate dintr-un rol. Unii numără replicile și apreciază valoarea rolului în funcție de cantitatea textului pe care-l au de rostit. Ei nu văd nimic dincolo de text, pe cînd regizorul citește spectacolul, nu piesa.

Extrageți sugestii artistice din experiența extraprofesională?

Funcționează un flux al memoriei, care reține tipuri umane. Cînd am avut de jucat un fost senator, într-un film al lui Andrei Blaier, mi-am dat seama că am văzut asemenea figuri la mine, la Sibiu. Există personalități artistice care selectează fantastic umorul din viață și ți-l redau comprimat, cu o putere de sinteză extraordinară: Cotescu, Pintilie, Rebengiuc, Dinică... Ăsta e tipul de artist pe care eu îl iubesc. Ați observat ce haz formidabil au cînd povestesc o întîmplare? Aduc cu ei un întreg univers. Actorul trebuie să aibă forța de a selecta esențe din realitate — asta face parte din talent.

Ați avut vreun model pentru teoreticianul de extrema dreaptă pe care l-ați portretizat excelent în filmul „Actorul și sălbaticii"?

Modelul a fost profesorul universitar Nae Ionescu. M-am speriat puțin cînd mi s-a dat rolul. Personajul îmi apărea fanatic și nebun. Ca să-i cunosc profilul intelectual și moral, am citit cîteva din articolele sale și cartea lui Mihail Sebastian *De două mii de ani*. Am aflat, apoi, că era mic de statură, chel, cu sprîncene stufoase care-i acopereau

ochii. Nu semănam cu el, dar Titus Popovici, scenaristul filmului, mi-a spus că nu asta interesează, ci ceea ce are personajul pe dinăuntru.

Ce sfat ați putea da unui tînăr care dorește să îmbrățișeze meseria de actor?

Îl voi cita tot pe Vraca. Filmam împreună și odată vine la el un medic cu fiu-său, care voia să se facă actor. „Băiete dragă — zice Vraca —, ia o hîrtie și scrie cîți actori cunoști". A scris vreo 25 de nume. „Ai certitudinea că vei fi printre cei 25 pe care-i știe toată lumea? Dacă nu, mai bine nu-ți mai pierde vremea."

Totuși, teatrul nu se face numai cu 25 de actori.

Dar fiecare tînăr, cînd intră în institut, speră să fie cîndva în capul listei.

E suficient să fii talentat ca să ajungi în capul listei?

Nu, îți trebuie multe altele. Rezistență fizică și psihică, perseverență... Să știi că suporți succesul, care pentru structurile labile poate fi mai periculos decît insuccesul... Să înțelegi că ești o persoană publică și să te comporți ca atare, pentru a nu pierde creditul publicului... Să te adaptezi colectivului, să muncești... Să ai șansa de a întîlni regizorul care să te pună în valoare...

CONSTANTIN CODRESCU:

Un popas pentru reflecție

Născut la 5 septembrie 1931. Și-a început activitatea scenică la Teatrul Național din București; apoi trece, succesiv, la Teatrul Armatei și la Teatrul Mic. Roluri principale în filme. Între anii 1966–1973, lector la I.A.T.C. — București. Între 1977–1981, profesor de arta actorului, șef de catedră la Institutul de teatru din Tg. Mureș. A regizat numeroase spectacole. În prezent, director al Teatrului municipal „Maria Filotti" din Brăila. Din rolurile interpretate pe scenă: Voinițki — *Unchiul Vania* de A. P. Cehov; Sir Toby — *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare; rolul titular în piesa *Platon Krecet* de A. Korneiciuk; Jupîn Dumitrache — *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale; Pavel Korceaghin — *Așa s-a călit oțelul*, după N. Ostrovski; Mihai — *Ziua cea mare* de Maria Banuș; Serghei — *Un flăcău din orașul nostru* de K. Simonov; Laptev — *Egor Buliciov și alții* de M. Gorki; Mihai — *Recolta de aur* de Aurel Baranga; Athos — *Cei trei mușchetari*, după Al. Dumas; Golia — *Ioan Vodă cel Cumplit* de Laurențiu Fulga; Nikolai — *Dragoste tîrzie* de A. Ostrovski; Serafim — *Meșterul Manole* de Laurențiu Fulga; Căpitanul — *Furtuni de primăvară* de N. Tăutu; Zabelin — *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin; rolul titular în *Ovidiu* de Grigore Sălceanu; Thorvald — *Nora* de Ibsen; Don César de Bazan — *Ruy-Blas* de Victor Hugo; Alexe Munteanu — *Oricît ar părea de ciudat* de Dorel Dorian; Severino — *Testamentul cîinelui* de Ariano Suassuna; Thiresias — *Antigona* de Sofocle; Cardinalul inchizitor — *Galileo Galilei* de Brecht; Sfetnicul — *Viteazul* de Paul Anghel; Directorul — *A opta minune* de Al. D. Lungu; Kraft — *Profesiunea d-nei Warren* de G. B. Shaw; Juan — *Cu cărțile pe față* de A. Buero Vallejo; Henry Wirz — *Dosarul Andersonville* de Saul Levitt; Radu Vereș — *Nu sîntem îngeri* de Paul Ioachim; El — *Dragostea noastră* de Th. Mănescu; Isaias Krappo — *Cu călușul în gură* de Alfonso Sastre; Gardianul — *Lungă poveste de dragoste* de Tudor Popescu; Bărbatul — *Politica* de Th. Mănescu; Mamant — *Despot Eraclidul* de Dan Mutașcu.



După cîte știm, ați debutat cam prin anul 1950.

Am fost angajat în 1949, iar debutul meu scenic, ca profesionist, a avut loc în aprilie 1950. De fapt, făceam parte,

încă din '45—'46, din corpul de ansamblu al Teatrului Național. Primul meu rol a fost Bucătarul din *Romeo și Julieta*, în acel renumit spectacol unde jucau Sonia Cluceru, Mihai Popescu, Mimi Botta.

De atunci și pînă astăzi, ați făcut și film, și regie...

... și scenografie.

Ați desfășurat și activitate didactică, iar astăzi sînteți și director de teatru. Toate aceste experiențe, în ce fel au influențat concepția dumneavoastră despre teatru?

A evoluat și gîndirea mea teatrală, dar în acest răstimp s-a modificat însăși relația actor-scenă, însuși modul în care actorul gîndește actul artistic, implicarea lui în actul artistic, conștientizarea acestei implicări.

Cum simțiți asta? Vă rugăm să definiți mai concret această nouă relație a actorului cu profesia și cu epoca sa.

Cred că omul de astăzi înțelege lucrurile altfel decît le înțelegea acum 35—40 de ani și decît le-am înțeles eu acum 20 de ani, și acum 10 ani, și acum 5 ani. Pe acest tărîm, evoluția este fabuloasă. Spiritul uman, la ora actuală, traversează, după părerea mea, un moment de dificultate, deoarece știința progresează fantastic de rapid, iar omul nu poate supraviețui decît încercînd să se înscrie, și pe plan spiritual, aceluiași ritm de existență.

Acest „boom" științific pune probleme speciale artei și teatrului?

Eu cred că pune. Omul modern gîndește altfel, reacționează altfel, vine la teatru cu altă disponibilitate interioară.

Ce poate teatrul să-i ofere omului pentru a-l ajuta să depășească acea „dificultate" a spiritului despre care vorbeați?

Omul nu mai are timp să gîndească atît de mult, să zăbovească asupra problemelor de ordin spiritual, este tentat să le traverseze foarte repede. Din lipsă de timp. Și tocmai pentru că timpul este foarte drămuit în existența omului modern, sînt deosebit de prețioase aceste clipe de răgaz, aceste opriri în existență, acest popas, aceste două-trei ceasuri, cît durează spectacolul. Asta e splendid, și aici este marele cîștig al teatrului, marea lui superioritate, care îl

face de neînlocuit. Faptul că, într-un mod foarte direct, într-o dispută foarte concretă și foarte palpabilă, atît materială cît și spirituală, teatrul poate să comunice cu omul și îi oferă aceste clipe de răgaz, invitîndu-l să mediteze.

În aceste două-trei ore de răgaz — cum spuneați — pe care și le îngăduie omul la teatru, el ar trebui să primească un fel de „bombardament" de gîndire?

Nu știu dacă e vorba atît de un „bombardament" de gîndire, cît despre o propunere de gîndire. Se desfășoară astăzi, pe plan mondial, o goană — care în anumite împrejurări atinge proporții demențiale — spre *ceva* material, goană care văduvește, fatalmente, existența de unele laturi ale ei, strict necesare. Avem neapărată nevoie de un răgaz de spirit, de un răgaz de bine, de un răgaz de frumos. Din acest punct de vedere, rolul teatrului, al omului de teatru, mi se pare că este copleșitor. Poate și pentru asta teatrul nu poate fi concurat nici de ecranul cel mic al televizorului, nici de ecranul cel mare al cinematografului. Este o zonă foarte specială, cu deschidere spre o modalitate de comunicare foarte specială, iar aici revine nuanța aceea a implicării și a capacității de implicare a fiecăruia în acest proces de conștientizare.

Dar spectatorul, spectatorul obișnuit, mediu, caută la teatru un divertisment, nu așteaptă întotdeauna ca teatrul să-i ofere un moment de meditație.

Tocmai aici stă, poate, subtilitatea profesiei actoricești. Ea se insinuează în această substanță foarte delicată, care este structura umană. Stă în puterea ei să pătrundă, încetul cu încetul, discret, și să cîștige teren în zona celei mai variate tipologii umane, oricît ar fi ea de obturată de stresul zilnic. Cred că teatrul poate să facă lucrul ăsta minunat și poate să-l facă tocmai prin comunicarea foarte directă om-om, spirit-spirit, sensibilitate-sensibilitate.

Vă rugăm să vă referiți la unele spectacole în care ați simțit creîndu-se această relație...

Cînd joc, de pildă, în *Politica* lui Theodor Mănescu, de fiecare dată am senzația că intrăm în contact, noi, cei de pe scenă, cu un public foarte divers, un public a cărui receptivitate, uneori mai mică la început, crește foarte mult pe parcurs, datorită întrebărilor de mare interes pe care le

propune textul. Reacțiile sînt diferite. Dar propunerea noastră pătrunde pînă la public, acesta mi se pare lucrul esențial.

Ce pretinde această relație din partea actorului?

Spuneam că actorul modern trebuie să fie foarte implicat pe scenă. Crezul lui trebuie să fie foarte aprins, incandescent, reînscris mereu în circuitul contemporan, transfigurat mereu prin problematica prezentului. Actorul trebuie să coboare de pe scenă (nu neapărat la modul propriu), să pătrundă — direct sau indirect — în mijlocul publicului. S-au încercat tot felul de experimente, părăsindu-se uneori scena italiană, scena-cutie, tocmai din nevoia de a ajunge foarte aproape de om. Chiar și fizic, din nevoia de a-i infiltra idei, de a-i deschide, fie și cu violență cîteodată, porțile unei zone spirituale poate puțin estompate.

Considerați eficiente diversele modalități prin care actorii sînt puși să pătrundă în sală?

Sînt modalități posibile, dar, vedeți, se caută mereu. Nu știu în ce măsură s-a ajuns la o formulă ideală. Nici nu știu dacă s-ar putea ajunge. Mi se pare foarte importantă certitudinea că este necesară comunicarea. Că, deci, implicarea trebuie să fie mistuitoare. Aici e problema și pentru spectatori și pentru actori.

Implicarea în rol sau și în ceva din afara scenei?

Și implicarea în afara scenei, fără doar și poate.

Se știe că existența actorului este foarte absorbantă, dimineața repetă, seara are spectacol, în timpul „liber" filmează, colaborează la radio sau la televiziune. Cum și cînd se mai poate el implica în viață?

Una din condițiile obligatorii este răgazul. Răgazul de a medita, răgazul de a-ți crea acea disponibilitate interioară, acel spațiu interior de care are nevoie fiecare actor, înainte de examenul de zi cu zi care este repetiția sau spectacolul. Altfel, deseori ele se transformă în acte formale, în acte de rutină. Din punctul meu de vedere, aș putea spune că m-am regăsit, lucrînd în ultimii ani la Tîrgu Mureș și Brăila, mi-am obținut răgazul de care aveam atîta nevoie. Capitala, la un moment dat, mă depășise ca ritm, aveam senzația că îmi pierdeam personalitatea. Am și avut o perioadă de

cădere psihică gravă. Eram atît de divizat între personajele de pe scenă și cele cu care mă întîlneam la televiziune, la film, la radio, trăiri mai de scurtă durată, dar care își produceau procesul lor de traumatizare pe scoarța sufletească și nervoasă...

Reprezentați cazul foarte rar al unui actor de mîna întîi care a părăsit Capitala în mod deliberat.

Am mers în sens invers față de cel obișnuit.

Da, exact.

Eu nu mai cred în exclusivitatea Capitalei. Și nu de-acum, de multă vreme. Cine a urmărit existența mea, știe că eu am mai „evadat" așa; nu pe o perioadă atît de mare, dar m-am dus și am jucat și în alte colțuri ale țării. Într-o vreme, am participat la întemeierea secției române a Teatrului din Satu-Mare.

De ce spuneți că nu credeți în exclusivitatea Capitalei?

Nu mi se pare că acolo e totul — valoarea, afirmarea, consacrarea. Este o optică greșită și nedreaptă, nu numai pentru profesie, dar și pentru omul obișnuit al acestui pămînt, al acestei țări. Beneficiul artistic trebuie să fie egal pentru toți. Nu cred în ideea că trebuie să ajung în Capitală ca să demonstrez că sînt un om superior, că selecția valorilor m-a adus pînă în vîrful piramidei. După părerea mea, vechea vorbă că omul sfințește locul unde se duce, rămîne perfect valabilă.

Ce șanse și ce dificultăți are actorul în provincie?

Este un cîștig, în orice caz, pentru anii de ucenicie, faptul că poate și că trebuie să muncească mult. Din păcate, putința de a circula a regizorilor este din ce în ce mai redusă, din cauze materiale. Și atunci, în teatrele de provincie ajung uneori artiști cu mai puțină aplicare. Mi se pare condamnabil și modul în care e privit cîteodată publicul din provincie, crezîndu-se că i se poate oferi orice și oricum. Ca și eroarea de a considera că anumite modalități sau propuneri mai pretențioase sînt accesibile numai Capitalei, nu și cutărui oraș din provincie. De ce să desconsiderăm publicul din provincie? Dacă ținem provincia în umbră, ar rezulta că unica posibilitate de a te lumina este aceea de a ajunge în Capitală. Totuși, în Capitală trăiesc 2 milioane de oameni, pe cînd celelalte 20 de milioane trăiesc în afara ei.

În afara spectacolelor, ce puncte de contact aveți cu aceste „20 de milioane"?

Trăiesc foarte mult în mijlocul naturii și între oamenii așa-ziși simpli, mă simt foarte bine între ei și găsesc în adîncul lor lucruri extraordinare, extraordinare. Găsesc o certă pătrundere în punctele de pornire, în esență. Puncte de pornire atît de adevărate, atît de nealterate de nimic, atît de concludente prin esența pură a adevărului lor, prin înțelepciunea lor! În condițiile lumii moderne, fuga oamenilor spre o zonă mai puțin poluată, atît fizic cît și moral, este perfect justificată.

Și această zonă o găsiți într-o apropiere de natură?

Da, și de oameni mai puțin sofisticați.

Credeți că sofisticarea sau sofisticăria reprezintă un pericol?

Mare pericol. Și în teatru. De fapt, în teatru, sînt încercări pe care un tînăr, un om al acestei meserii trebuie să le parcurgă, obligatoriu. Cred că noi toți, într-o perioadă de acumulări, simțim nevoia să devenim interesanți prin sofisticare și apoi, încet-încet, începem să aruncăm balastul și să ne dăm seama că existența este ceea ce rămîne din ciurul ăsta al vieții... Rămîn lucrurile esențiale, rămîn cîteva.

Care ar fi cîteva elemente esențiale ale profesiei de actor?

Cuvîntul. Expresia. Și, repet, implicarea. Adică cea mai combustionată și mai consistentă formă de trăire interioară. Pentru ca în afară să iasă foarte limpede, foarte cizelat, curat și simplu, foarte simplu, cuvîntul, trebuie să fie o uzină imensă dedesubt.

Ce poate face un director de teatru pentru formarea și dezvoltarea artistică a actorilor din trupa sa?

Să mențină fierbinte, mereu în febră, în tensiune, preocuparea actorului de a fi mereu în timp și în pas cu cerințele epocii. Este imposibil ca actorul să existe în afara comandamentelor politice ale timpului nostru. Oriunde în lume, nu numai în societatea noastră, omul modern este un

om politic. În sensul cel mai larg, de a avea o opţiune, de a fi înscris într-un circuit social. Aşadar, a nu-l lăsa pe actor să iasă din cadenţa timpului şi din cadenţele meseriei sale. Şi a nu-i îngădui un lucru foarte periculos în profesia noastră: comoditatea, care duce curînd la rutină. A ne păstra o anumită prospeţime, a ne păstra mereu o dorinţă de înnoire. A nu lăsa să se transforme frumoasa clipă a creaţiei scenice într-un act administrativ. A păstra spiritul mereu neliniştit, propriu oricărui om de creaţie.

COSTEL CONSTANTIN:

Coeficientul de imprevizibil

Născut la 20 octombrie 1942. Iniţial, actor al Teatrului Naţional Vasile Alecsandri din Iaşi, trece apoi la Naţionalul bucureştean. Din rolurile interpretate în teatru: Călugărul tînăr — *Becket* de J. Anouilh (1966); Logodnicul — *Să îmbrăcăm pe cei goi* de L. Pirandello (1967); Neoptolem — *Filoctet* de Sofocle (1968); Andrea Sarti — *Galileo Galilei* de B. Brecht (1968); Kent — *Regele Lear* de Shakespeare (1971); Nick — *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de E. Albee (1972); Kabanov — *Furtuna* de A. Ostrovski (1973); Kocikariov — *Căsătoria* de Gogol (1974); Lăpuşneanu — *Alexandru Lăpuşneanu* de V. Stoenescu (1976); Lino — *Generoasa fundaţie* de A. Buero Vallejo (1978); Tipătescu — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (1979); Picu — *Inocentul* de Cristian Munteanu (1982); McMurphy — *Zbor deasupra unui cuib de cuci* de Dale Wasserman (1983); George — *Hoţul de vulturi* de D. R. Popescu (1983); Vlad — *Iubirile de-o viaţă* de Platon Pardău. Bogată activitate cinematografică. În teatrul TV, peste 80 de roluri, printre care: Vulpaşin — *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu; Cloşca — *Procesul Horia* de Al. Voitin; Cuza Vodă în piesa omonimă de Mircea Ştefănescu; Clucerul Moghilă — *Apus de soare de* B. Delavrancea; Don Juan — *Oaspetele de piatră* de Puşkin.



Faceţi parte din categoria tinerilor noştri interlocutori — deşi, la drept vorbind, nu mai sînteţi chiar foarte tînăr...

Am absolvit institutul în 1964. În aceeaşi serie cu Ion Caramitru, cu Valeria Seciu, cu Mariana Mihuţ, cu Virgil Ogăşanu... Am peste 18 ani de meserie.

Încercaţi să priviţi o clipă înapoi, spre „anii de ucenicie".

Ca învăţăcel, eu am trecut printr-un fel de proces chimic. Cînd am intrat în Institutul de teatru eram foarte

tînăr, aveam numai 17 ani. Profesoara mea a văzut în mine un soi de Romeo; poate fizicul meu de adolescent i-a sugerat să mă îndrumeze spre această zonă. Toate textele pe care mi le dădea să le pregătesc în anul I aparțineau acestei tipologii. Dar nu era asta calea mea cea adevărată. Eu simțeam că nu merge, profesoara la fel, astfel încît la un moment dat m-a sfătuit chiar să mă îndrept spre o altă facultate. Întîmplarea, însă, a făcut să interpretez în anul II un rol copleșitor pentru un adolescent de 19 ani — Kabanov din *Furtuna* de Ostrovski (pe care, dealtfel, aveam să-l joc din nou după 10 ani, în teatrul profesionist). Aci am apărut dintr-o dată într-o altă lumină și din clipa aceea am început să primesc roluri de cu totul altă factură.

Ce fel de roluri?

Eu sînt, în particular, un om mai domol, mai discret, dar în teatru simt nevoia să fiu exact invers. Și într-adevăr, pe scenă capăt aplomb, îndrăzneală, mi se potriveau rolurile unor oameni puternici, duri, plini de voință. De aceea m-a și atras această profesie, ca să depășesc ceea ce puteam face în viața de fiecare zi.

Cum vi se pare posibil ca omul de pe scenă să fie reversul celui din viață — ca fire, structură, comportare?

Spre deosebire de omul obișnuit, care reacționează spontan, conform firii lui, la stimuli reali, și care este, în genere, mai percutant în tinerețe, pentru ca apoi să devină mai calm, mai echilibrat, mai înțelept, actorul poartă în sine toate aceste vîrste și etape simultan. Noi, actorii, lucrăm cu toată zestrea de sentimente și tipuri umane. De unde le extragem? Din viață, din lecturi, din cunoașterea altor arte... Ajungi să ți le însușești, nu numai să le stăpînești prin tehnică. Fiindcă un actor care plînge sau rîde prea ușor, numai din meserie, e prea tehnic, neadevărat, neconvingător.

Dacă actorul, prin cunoaștere, prin acumulare de impresii, prin intuiție, poate asimila toate aceste structuri străine, rezultă că el poate interpreta orice tip uman?

Da.

Spuneați, totuși, că nu vi se potrivea tipul Romeo...

Pentru că nu aveam experiență artistică. Nu eram încă actor, eram un simplu student.

Un student, care lucra, deci, pe date civile, nu actoricești?

Studentul se jenează să se comporte normal, caută să „joace", vrea să facă ceva ieșit din comun. Eu eram un băiat timid și politicos, dar mi-era jenă să mă arăt astfel, căutam să mă arăt pe scenă așa cum aș fi dorit să fiu — bărbatul forte, voluntar.

Noi nu credem că un actor poate juca orice — de la plus la minus infinit. Trecînd însă peste această diferență de opinii: pe ce linie mergeți astăzi, ca actor format? În ce zonă l-ați plasa pe actorul Costel Constantin, după aproape două decenii de profesie?

În locul unei definiții, voi încerca să mă explic prin unele exemple. Dacă s-ar pune problema să fiu distribuit în *Hamlet*, eu aș opta pentru regele Claudius, nu pentru Hamlet. Rolul lui Tipătescu în *Scrisoarea pierdută* mi-a reușit, cred, pentru că nu l-am tratat ca june-prim.

Sub înfățișarea de învingător și de bărbat sigur de sine, ați dezvăluit vulnerabilitatea lui Tipătescu. În acest caz v-a fost, pare-se, deosebit de prielnică întoarcerea la structura inițială despre care vorbeați — un soi de fragilitate care a dat, aci, un rezultat original.

La începutul repetițiilor, i-am mărturisit meșterului Beligan că Tipătescu mi se părea un rol schematic, cel mai păgubit din distribuția *Scrisorii pierdute*. Singura șansă ca să nu rămînă o fantoșă era să fac din prefect un om care iubește sincer, un tip coleric, pătimaș. Zoe se gîndește și la situația ei socială, la ceea ce va spune lumea, pe cînd Tipătescu, cînd exclamă: „Să fugim împreună!", trebuie s-o spună adevărat. De la această caracterizare am pornit.

Nu se ivea pericolul să fiți în altă „cheie" decît celelalte personaje din spectacol, interpretate grotesc, caricatural?

Ceilalți apar și mai ridicoli, în raport cu acest bărbat care pune tot sufletul în pasiunea lui pentru Zoe — pierde tot sau cîștigă tot!

Vă refereați la jena studentului de a fi el însuși. Cum ați depășit această jenă?

Asta trece după ce te-ai aflat mult pe scenă. La început știi că ai mîini, picioare, te gîndești dacă nu cumva ai stat

prea mult cu mîna în buzunar sau cu mîinile la spate. Mai tîrziu încep să primeze alte preocupări: de ce ai venit pe scenă, ce ai de făcut acolo. Eu am simțit, treptat, că încep să am o a treia ureche — pentru public — și un al treilea ochi — pentru sală. Cînd simțeam că nimeni nu mișcă în sală, însemna că totul merge bine. Dacă scîrțiie scaunele, e un semnal că trebuie să faci ceva ca să captezi din nou atenția spectatorilor.

Dacă faci ceva în plus, nu riști să strici spectacolul?

E vorba doar de un accent, fără să părăsești drumul fixat.

Și cam ce poți face?

E la fel ca în viață. Noi stăm acum de vorbă, iar eu observ, să zicem, la un moment dat, că nu mă mai urmăriți cu interes — unul răsfoiește o revistă, celălalt privește pe fereastră. Atunci, ca să vă atrag atenția, aș putea să mă opresc brusc sau să pronunț un cuvînt mai tare... Ceva adecvat momentului. A ține seama de public nu înseamnă numaidecît să-l amuzi cu glumițe și cîrlige.

Nu credeți, așadar, în „cel de-al patrulea perete"?

Nu. Sau, mai bine zis, cel de-al patrulea perete — mișcător — ar fi publicul. Îl simți întotdeauna, așa cum simți și în viață dacă te privește sau te ascultă cineva.

Actorul își împarte, astfel, atenția între parteneri și sală?

Între noi, cei de pe scenă, se desfășoară un fel de luptă foarte frumoasă, un fel de pîndă, care-l captează și pe spectator. Ceva oarecum similar cu ceea ce realizează filmul din foarfece, din montaj.

Ce fel de pîndă?

O veghe permanentă, în sensul de a ghici gîndurile și intențiile partenerului. Vedeți, în discuția noastră eu sînt tot timpul concentrat, încercînd să prevăd ce întrebări o să-mi mai puneți, și să mă verific, dacă am răspuns bine și destul de explicit. Iar dumneavoastră căutați să obțineți de la mine ceea ce ar putea să vă intereseze. Datorită acestei pînde reciproce, între noi nu este o discuție banală, ca între niște rude care se văd în fiecare zi și nemaiavînd ce să-și

spună schimbă fraze indiferente. La fel e și în teatru, într-un spectacol bun.

Fiecare interpret urmărește cu luare-aminte replica celuilalt...?

— ... ca să riposteze la rîndul său, și astfel „jocul" să se desfășoare mai departe.

Un partener — chiar dacă vă cunoașteți de multă vreme — reprezintă mereu o sursă de imprevizibil?

Da, pentru că fiecare actor vine la spectacol într-o altă dispoziție fizică și psihică, nu are aceeași încărcătură afectivă ca în seara premierei. Involuntar, va pune altfel accentele, va apăsa altfel o scenă sau alta.

Acest coeficient de imprevizibil vă ține într-o continuă stare de alertă?

Da.

Ar fi, deci, acesta un antidot al automatizării actorului?

Firește. Mi s-a întîmplat să văd pe scenă niște actori obosiți, plictisiți, care în seara aceea nu mai aveau nimic să-și spună între ei și nici mie, ca spectator. Publicul nici nu-și dă seama că ceea ce îl fascinează la o reprezentație reușită e starea aceea de pîndă, care ține treaz talentul actorului.

Poate fi „programată" într-un fel oarecare starea de veghe, de alertă, și în genere predispoziția subiectivă a actorului?

Un actor cu experiență o poate face. Eram încă destul de tînăr și jucam Kent în *Regele Lear*. George Constantin, care deținea rolul titular, era un coleg extraordinar, mă ajuta, repeta fără hachițe. Cînd au început repetițiile generale, am simțit că într-însul s-a produs o schimbare, a intrat într-un fel de „numărătoare inversă", nu-l mai preocupă nimic, altceva decît ținta propusă, era greu să te ții după dînsul... Mi-am dat seama că își calculase, cu experiența meseriei, ritmul de lucru, că acum alerga „sprintul final" pe ultima sută de metri. Și am înțeles că cine nu rezistă acestui ritm rămîne inevitabil în urmă — asta e regula jocului!

V-ați început cariera profesională la Teatrul Național din Iași. Ce amintiri păstrați din acea perioadă?

În provincie ai timp mai mult ca să înveți meserie. La Iași se repeta și cîte 8—10 ore pe zi; actorii, nefiind ocupați la filme, sau la televiziune, se consacrau exclusiv teatrului. Am stat acolo 5 ani și am jucat foarte mult. Spre marea mea șansă, în perioada aceea lucrau la Naționalul ieșean regizori foarte buni, ca Sorana Coroamă, Crin Teodorescu, Aureliu Manea.

Ați jucat în „Filoctet" de Sofocle, pusă în scenă de Manea?

Da.

S-a vorbit, în timpul repetițiilor acestei piese, despre contradicțiile apărute între interpreți și regizor. Lucian Pintilie, adresîndu-se într-un articol unor actori recalcitranți, le spunea: „Manea vrea să vă bage în noroi, ca să vă purifice." Cum era cu noroiul acela?

A fost o figură de stil. De fapt, obiecțiile unor actori erau foarte naive. După cum se știe, în tragedia lui Sofocle comandanții trupelor grecești din fața Troiei trimit o trupă de șoc pe insula Lemnos, ca să pună mîna pe celebrul arc al lui Filoctet, cu ajutorul căruia sperau să dobîndească mai curînd victoria. În viziunea lui Manea, această armă distrugătoare era un fel de bombă atomică a vremii, iar trupa însărcinată s-o obțină semăna cu un grup modern de comando. Spre a înșela vigilența lui Filoctet, grupul soldaților venea pe ascuns, tîrîndu-se. Un actor mai în vîrstă a refuzat să meargă tîrîș: „Doar dacă personajul moare pot să cad jos, sau în genunchi, dar în nici un caz nu mă tîrăsc pe scenă. E peste înțelegerea mea să mi se ceară așa ceva."

Gîndea, pesemne, în spiritul unei vechi școli de teatru, care stabilea un alfabet de gesturi și atitudini fixe pentru diversele ipostaze ale actorului în scenă.

Dreptatea era, evident, de partea lui Aureliu Manea. Soldații nu puteau înainta decît tîrîș. E drept că regizorul avea și unele pretenții care depășeau posibilitățile tehnico-administrative. Dar toate aceste diferende s-au soluționat pînă la urmă. Concepția regizorală era valoroasă, inovatoare și spectacolul a fost primit cu mult interes — în special de

către lumea universitară ieșeană. Mesajul contemporan a fost pe deplin înțeles. Iar pentru actori, a fost mult mai interesant să joace în uniforme ca de parașutiști decît dacă ar fi fost îmbrăcați în stil antic. Firește, mă refer la stilul de joc corespunzător acestei viziuni și acestei scenografii.

Ce alte roluri ieșene v-au rămas dragi?

Locotenentul de marină din *Să îmbrăcăm pe cei goi* de Pirandello, pe care a regizat-o — în premieră pe țară — Crin Teodorescu. Nu mi-a plăcut numai rolul, dar am și lucrat foarte frumos cu regizorul.

Prin ce s-au deosebit aceste repetiții?

S-au desfășurat într-o atmosferă de înaltă intelectualitate. Studiam cu toții dramaturgia lui Pirandello, epoca, aveam dezbateri. Ca în anii studenției, la Institutul de teatru.

Lecturile, discuțiile teoretice v-au folosit în spectacol? A fost o bună metodă de lucru?

Da, desigur. Mai ales că eram tînăr... Aveam mult timp la dispoziție. Acum, poate n-aș mai suporta să lucrez așa.

De ce? Dacă metoda era bună la 23 de ani, pentru ce n-ar fi bună și la 40?

Cu cît înaintezi în vîrstă, te sprijini mai mult pe meserie decît pe investigații teoretice. Mai intervin și solicitările cinematografiei, ale radio-televiziunii...

Cum priviți relația dintre latura instinctiv-spontană și cea intelectuală a creației?

Ideal este ca ele să meargă mînă în mînă. A doua poate lipsi, în cel mai rău caz, prima însă — niciodată! Mi s-a întîmplat să joc alături de un actor deosebit de cultivat, care știa totul despre piesă și autor, avea în cap întreaga exegeză a rolului și îl compunea cu o minuțiozitate extraordinară, dar rămînea rece, rigid, nu punea nici un pic de suflet.

Cum poate fi evitată rigiditatea în interpretare?

Eu zic că, în meseria asta de artist dramatic, lucrul cel mai important este să treci totul prin tine, toate cerințele și trăsăturile rolului să devină *ale tale*.

La Teatrul Național din București ați interpretat roluri importante...

Am avut șansa să joc în mari opere dramatice ca *Regele Lear*, *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, *Generoasa fundație*. În momentul de față joc rolul lui McMurphy din *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. Cînd ți se încredințează texte atît de frumoase, ele te obligă să fii, seară de seară, la înălțime.

Îl considerați pe McMurphy un erou sau un antierou? Un învingător sau un învins?

El este, fără doar și poate, un erou al vremurilor noastre. Se ia la trîntă cu mecanismul perfect al opresiunii, cu aceeași cutezanță cu care eroii tragediilor antice înfruntau implacabilul destin. Lupta e inegală, dar superb e gestul omului de a duce „meciul" pînă la capăt, pentru a dovedi colegilor săi de „echipă" că nu este încă totul pierdut. Noțiunea de „antierou" mi-ar sugera o blazare care îi este total străină lui McMurphy. El nu face obiectul unei demitizări, — dimpotrivă, reînvie în sufletul Indianului orgoliul legendar al nației lui. Și chiar dacă McMurphy este zdrobit fizicește, prin el spiritul liber repurtează o victorie. Horea Popescu, el însuși regizor de mare forță, m-a îndemnat să joc acest personaj „în forță". Am senzația că fiecare spectacol este o bătălie, din care McMurphy iese întotdeauna învingător.

Pentru un actor aflat la maturitate, e bine să joace multe roluri sau, din cînd în cînd, cîte un rol important?

Nu prea multe. Unul important la interval de vreo 2 ani și, între timp, două-trei mai mici. Dar actorul, oricît de mult ar juca, își dorește să joace și mai mult, și mai mult. Chiar dacă spui la un moment dat „nu mai pot!", îți tragi răsuflarea și mergi înainte...

IURIE DARIE:

Structura individuală a actorului se transmite și personajelor sale

Născut la 14 martie 1929. A făcut parte din colectivul Studioului Actorului de film, trecînd apoi la Teatrul de Comedie din București. Protagonist al unui mare număr de filme românești, precum și al unor producții cinematografice realizate de studiourile Vardarfilm din Iugoslavia și DEFA — Berlin. Autor al unor volume ilustrate pentru cei mici și participant la emisiuni pentru copii la televiziune, unde apărea și ca desenator. Principalele roluri interpretate în teatru: Leonil — *Iașii în carnaval* de V. Alecsandri (1952); Miron — *Nepoții gornistului* de Sorana Coroamă (1953); Ștefan Vardia — *Nota zero la purtare* de O. Sava și V. Stoenescu (1956); Callimaco — *Mătrăguna* de N. Machiavelli (1956); Jeff O'Brien — *Cauțiunea* de H. Lucke (1956); personajul titular în *Montserrat* de Em. Roblès (1957); Silviu — *Acolo, departe* de Mircea Ștefănescu (1958); Jenică Păunescu — *Hagi Tudose* de B. Delavrancea (1958); Dorante — *Burghezul gentilom* de Molière (1961); Șoimu — *Prietena mea Pix* de V. Em. Galan (1961); Învățatul — *Umbra* de Evghenii Șvarț (1963); Hector — *Troilus și Cresida* de Shakespeare (1965); Sorin Vîlsan în *Nicnic* de A. Bursan și Gh. Panco (1968); Grig — *Alcor și Mona*, musical după Mihail Sebastian (1970); Fifi — *Fata morgana* de Dumitru Solomon (1971); Rică Venturiano — *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (1973); Don Pedro — *Noaptea la Madrid*, după Calderón de la Barca (1974); Gh. Galan — *Plicul* de L. Rebreanu (1976); Al 12-lea jurat — *12 oameni furioși* de Reginald Rose (1977); Adrian — *Ciripit de păsărele* de Dinu Grigorescu (1978); Cornelius Hackl — *Pețitoarea* de Thornton Wilder (1979); Don Juan — *Don Juan* de Molière (1980); Prietenul — *Există nervi* de Marin Sorescu (1981); Actorul — *Misterul Agamemnon* de Iosif Naghiu (1983).



De-a lungul unei cariere de vreo 30 de ani...

Exact 30, împliniți în septembrie 1982!

...publicul şi-a format o anumită imagine despre Iurie Darie, junele-prim simpatic din atîtea filme, interpretul atîtor personaje de teatru, din aceeaşi familie tipologică, de la Ştefan Vardia din „Nota zero la purtare" şi pînă la Don Juan. Corespunde această imagine a publicului cu propria dumneavoastră imagine subiectivă? Cum îl vedeţi dumneavoastră, din interior, pe actorul Iurie Darie şi cum apreciaţi evoluţia sa artistică?

Deşi mi-am început activitatea, ca actor profesionist, în 1952, jucam teatru încă pe vremea liceului, vara, în vacanţă, la mine în sat. Ţin minte că, după examenul de bacalaureat, am dat un spectacol în care interpretam rolul unui june-prim. De-atunci pînă astăzi, se pare că „datele mele psiho-fizice" nu s-au schimbat. Publicul m-a acceptat mereu în aceeaşi ipostază de june-prim comic. În adolescenţă, ca artist amator, cîntam la chitară şi aveam acelaşi succes printre fetele de vîrsta mea ca şi acum, ca profesionist, la spectatorii maturi. Am încercat să-mi explic de ce publicul mi arată simpatie în anumite roluri şi mă respinge în altele. Cred că publicul are dreptate să dorească un actor într-o anumită zonă de roluri. De multe ori, actorul vrea să joace personaje care să-l scoată din această zonă şi dacă încearcă să-şi modifice genul în mod nejustificat riscă să-şi piardă popularitatea. Iată, Bette Davis a jucat toată viaţa femei urîte, care fascinau prin inteligenţă. Acum joacă roluri de femei bătrîne, degradate fizic, dar tot foarte inteligente. Şi-a păstrat genul.

În ceea ce vă priveşte, trăsătura care — după părerea noastră — vă individualizează şi vă defineşte în raport cu colegii dumneavoastră este că, indiferent ce roluri aţi juca, aduceţi pe scenă sau pe ecran personaje senine, lipsite de contorsiuni, de chinuri lăuntrice.

Cred că aşa este. De cîte ori am interpretat roluri „negative", probabil că am jucat prost. Am impresia că în filmul *Cianura şi picătura de ploaie* publicul nu m-a acceptat. Eram un criminal pe care nimeni nu-l bănuia, pînă în ultimul moment...

Nouă ni se pare, dimpotrivă, că în „Cianura" aţi făcut un personaj foarte reuşit. Tot timpul senin, fără probleme de conştiinţă — un personaj negativ foarte special, tocmai prin aceea că nu era în chip manifest malefic.

Trebuia să-l fac mult mai simpatic, mai degajat, dezvăluirea vinovăţiei lui să fi fost, în final, o mare surpriză. În genere, consider că, din punct de vedere artistic, împărţirea în personaje „pozitive" şi „negative" este o prejudecată. În serialul TV *Dallas*, J.R., personajul cel mai „negativ", este totodată cel care exercită cea mai mare atracţie asupra publicului. Aceasta nu pentru că spectatorii s-ar solidariza cu faptele lui detestabile, ci pentru că îl simpatizează ca actor. În filmele bune, interpreţii rolurilor negative sînt actori cu farmec.

În serialul TV după „Jocul ielelor" de Camil Petrescu, cel mai simpatic actor era Victor Rebengiuc — interpretul lui Sineşti!

Pentru că Rebengiuc e un actor de mare farmec...

Unul din puţinele personaje satirizate pe care le-aţi interpretat, tînărul inginer cam neserios din „Nicnic", era totuşi foarte simpatizat de public, care abia aştepta să vadă ce trăsnaie nostimă are să mai facă Sorin. Asta ţinea, fireşte, de farmecul actorului. Evident, publicul vă cere cu precădere în personaje de felul acelora cu care l-aţi obişnuit: băieţi buni, simpatici, generoşi, senini. Genul de roluri unde actorul se confundă cu personajul.

Caracteristicile mele profesionale sînt, într-adevără foarte strîns legate de viaţa mea personală. Eu mi-am păstrat, de-a lungul carierei, acelaşi mod de existenţă. Dacaş fi trăit vreo schimbare structurală, vreo dramă fundamentală, probabil că s-ar fi modificat şi viaţa mea în artă, ca să zic aşa.

Mulţi actori declară că se simt bine în personaje total diferite de structura lor şi le place să spună că se ascund după personaj. Avem impresia că dumneavoastră preferaţi să veniţi pe scenă o dată cu personajul.

Nu că prefer, dar n-am găsit mijloacele să fac altfel. Totuşi, n-am fost distribuit întotdeauna conform structurii mele adevărate. În multe filme din tinereţe am apărut în postură de cuceritor — or, eu n-am fost un cuceritor niciodată...

Care ar fi, deci, mai precis, relaţia dintre experienţa personală de viaţă şi tipologia rolurilor interpretate?

N-aş putea afirma că am avut experienţa de viaţă a lui Don Juan. Am trăit însă *starea* personajului. Relaţia la care m-am referit priveşte modul cum tu, actor, îţi rezolvi problemele de viaţă. Cum te gospodăreşti ca profesionist şi ca om. Dacă ai o existenţă organizată. Pentru mine a fost foarte important tipul de viaţă pe care l-am dus, mi-a dat o anume siguranţă, o continuitate, un echilibru în modul de a judeca lucrurile. Continuitate la care a contribuit şi atmosfera din familie, soţia mea fiind tot actriţă, colegă de teatru, iar fiul meu, de curînd, tînăr regizor. Această atmosferă ne-a ajutat pe toţi trei să „creştem" în spiritul „disputelor creatoare"...

Am colegi foarte talentaţi, care ar fi ajuns mult mai departe dacă nu s-ar fi apucat de băutură, dacă n-ar fi dus o existenţă dezordonată. Cine şi-a creat, în viaţă, o disciplină, o igienă psiho-fizică, o va avea şi în meserie.

De vreme ce faceţi o legătură atît de strînsă între existenţa reală şi cea scenică, pesemne că tindeţi să vă identificaţi cu personajul interpretat...

— Plecînd de la un spectacol, Ion Popescu Gopo mi-a pus, pe stradă, o întrebare-cheie: „Tu, dacă-l joci pe Hamlet sau pe Don Juan, chiar crezi că eşti Hamlet sau Don Juan?" Da, orice rol aş juca, eu cred cu adevărat că sînt personajul. Mi-l reprezint aievea în faţa ochilor. În *Don Juan* trec printr-un moment foarte dificil, cînd colegul meu, Eugen Racoţi, îmi pune în faţă o oglindă. Asta mă scoate pentru o clipă din lumea imaginară pe care mi-am construit-o de-a lungul atîtor repetiţii, îmi tulbură credinţa în autentica prezenţă a lui Don Juan: în oglindă îl văd pe Iurie Darie, nemachiat — căci aşa e jucat personajul, fără grimă...

Vorbiţi-ne despre profesorii şi artiştii care v-au determinat formarea şi dezvoltarea profesională.

Am fost coleg cu Tatiana Iekel, Jana Gorea, Jean Lorin Florescu, Miriam Răducanu, o clasă destul de redusă ca număr, constituită ca prim an al Institutului de cinematografie, care funcţiona pe atunci separat. Paralel cu studiile, mai şi desenam la revistele de copii şi am scos cîteva cărţi pentru copii. Cel mai bun profesor al meu, cel care mi-a dat întîiul impuls de a trece pragul de la amatorism la profesionalism, dar care, din păcate, s-a pierdut ca pedagog, părăsind această activitate după un singur semestru — a fost Willy Ronea. El ştia să creeze o atmosferă caldă, cordială, ca de familie, ceea ce m-a ajutat să depăşesc primul prag al timidităţii. Dar fiecare din noi crede, în forul său interior, că viaţa i-a fost cel mai preţios educator. În meseria noastră, întîlnirea cu un mare actor sau cu un mare spectacol poate însemna mai mult decît ore întregi de cursuri. Cînd repetam *Nota zero la purtare*, m-am aflat multă vreme într-un impas ce părea de netrecut. Nu reuşeam cu nici un chip să mă apropii de Ştefan Vardia, nu-mi venea să îmbrac smochingul, mă simţeam într-însul chelner, nu violonist. Cel care mi-a dat încredere în mine a fost mai vîrstnicul meu coleg Tudorel Popa; am avut împreună o convorbire de o noapte, nu mai ştiu exact ce mi-a spus, important este că starea mea sufletească s-a schimbat.

După cîte înţelegem, în trecerea unor asemenea „praguri" v-au fost deosebit de utile contactele umane, ambianţa încurajatoare...

Probabil că acestea nu au fost salturi de la lipsa de experienţă la mai multă experienţă, ci de la instinct la raţiune, la etapa în care reuşeşti să pricepi, să discerni.

Maturizarea artistică nu v-a împiedicat să aduceţi pe scenă o remarcabilă doză de inocenţă. Purtaţi o lume a copilăriei, a purităţii, ceea ce nu e o chestiune de vîrstă ci de structură, de tipologie. Clody Bertola, de pildă, este şi azi poate cea mai mare ingenuă a noastră. Şi dumneavoastră continuaţi să fiţi un actor de ingenuitate.

De acord! Şi sînt atît de ingenuu, încît mă simt şi flatat...

De aceea copiii vă urmăresc cu atîta plăcere emisiunile de televiziune: sînteţi, prin structura actoricească, foarte aproape de ei. Într-un caiet-program al Teatrului de Comedie, Sanda Toma vă definea drept „un copil mare". Probabil că regizorul Valeriu Moisescu a vrut ca Don Juan să fie un inocent, un nevinovat, de aceea v-a ales ca interpret.

Eu cred că Don Juan este un neliniştit, care încearcă să-şi trăiască experienţele cu maximă intensitate şi luciditate, cum avea să încerce, de pildă, celebrul doctor

Minovici, care s-a spînzurat ca să surprindă momentul de trecere a pragului dintre viață și moarte, urmînd ca exact în acea clipă colaboratorii săi să-l readucă în simțiri. Piesa lui Molière este foarte modernă pentru că nu conține o poveste, ci o pledoarie — o pledoarie ținută „pe scaunul electric" sau, cum s-ar spune, „cu ștreangul de gît". Ea trebuie jucată cu sînge, cu sarcasm, cu ură, cu dragoste, cu înverșunare. Am vrut să înfățișez publicului un Don Juan care caută un adevăr mai profund, dincolo de locurile comune care-i satisfac pe cei din jurul său. Ultima lui replică este: *„Doamne, ce simt?"* — o privire rece, o analiză foarte lucidă a stărilor prin care trece, în ciuda flăcării ce-l arde. Așa se justifică marea sa libertate interioară. Fiecare experiență e pentru el un pas înainte în căutarea adevărului, dar un pas înapoi ca reușită — fiindcă, în piesa lui Molière, Don Juan suferă eșec după eșec. El rostește în final, în fața „oaspetelui de piatră": *„Spectru, fantomă sau diavol, vreau să văd ce este. Nimic nu e în stare să mă îngrozească și am să verific dacă e spirit sau materie."* Dar nu izbutește s-o afle.

Ce-a însemnat pentru dumneavoastră, ca actor, experiența interpretării acestui rol?

A fost o mare „încercare a puterii". Nu aveam deprinderea rolurilor care pretind o concentrare intelectuală deosebită și un efort fizic excepțional. Am avut, de aceea, dificultăți de adaptare și abia la un timp după premieră am căpătat relaxarea necesară. Se deschide aci și o problemă serioasă privind continuitatea în meserie...

Considerați, așadar, că este mai util actorului să beneficieze de continuitate în interpretarea unui anume gen de roluri, decît să parcurgă o gamă foarte variată?

Nu e obligatoriu pentru un actor să joace tot felul de roluri. Asemenea „demonstrații" sînt de multe ori inutile sau chiar vătămătoare. Abia s-a obișnuit actorul cu un tip de personaje, cu o categorie de piese, cu un stil și este adesea lăsat în părăsire sau trecut în alt „registru" interpretativ, în loc să i se dea posibilitatea să valorifice cunoștințele acumulate. Cred, de exemplu, că eu aș fi avut datele necesare ca să-l joc pe Miroiu din *Steaua fără nume*. Regizorul Jean Georgescu voia chiar să ecranizeze piesa lui Sebastian cu mine și cu Lucia Bose. După părerea mea, Miroiu nu este un inhibat, un refulat sexual provincial, un timid ridicol,

retras într-o lume de fantasme bolnăvicioase. Este un profesor cu preocupări înalte, cu o bibliotecă de invidiat, un „intelectual din Europa", un om care manifestă o deplină seriozitate în toate împrejurările vieții și tratează cu aceeași seriozitate apariția Monei în viața lui. Cred că aceasta ar fi fost o viziune interesantă asupra personajului.

Pînă la urmă, l-a jucat Claude Rich...

... care l-a făcut mărunt, vrednic de milă. Claude Rich e un actor foarte bun, dar filmul lui Colpi a fost un eșec. Miroiu trebuie să fie un bărbat înzestrat cu mult farmec, cîtă vreme se află în universul ce-i este familiar. Neputînd să părăsească acest univers, încearcă s-o ia pe Mona din lumea ei în lumea lui, pe cerul lui, și își botează steaua cu numele ei.

L-ați jucat, în schimb, pe Grig, în musicalul „Alcor și Mona", compus după aceeași piesă.

Am încercat să-l fac cu mijloacele mele...

... adică simpatic, în felul lui. Și într-adevăr, Grig nu părea calculat și răuvoitor, avea o ironie superioară, necăutată, privea cu umor întreaga situație, nici nu-i lua măcar în serios pe Miroiu sau pe domnișoara Cucu.

Am lăsat în afară datele de cinism ale personajului. Bogatul amant al Monei venea obosit, cu un zîmbet blazat pe față, și nimerea într-o lume necunoscută, incredibilă pentru el.

Sînteți și grafician, obișnuit deci să înregistreze și să redea în imagini aspecte ale realității înconjurătoare. În ce măsură aceste observații de viață intră și în alcătuirea personajelor scenice?

Trebuie să vă spun că, pentru mine, desenul reprezintă exteriorizarea unei anumite stări. Îmi vine greu să fac un desen comandat. De obicei, desenez lucruri care vin dinăuntrul ființei mele, nu observate în afară.

Vă comportați la fel și ca actor?

Firește. Consider, dealtfel, că în fondul personajului de teatru intră în primul rînd structura interioară a actorului. Simțul umorului, de exemplu, este înnăscut: îl ai sau nu-l ai. Eu n-am studiat niciodată un rol mergînd „la fața locului".

Nu m-am dus, de pildă, să vizitez Morga, dacă jucam rolul polițistului într-un film unde se făptuise o crimă. Am căutat să-mi imaginez starea sufletească și procesul de gîndire al detectivului.

Iulia Borisova istorisea că, primind rolul unei tinere muncitoare în „Poveste din Irkustk", a vrut să ia contact direct cu mediul din care provenea eroina. S-a îmbrăcat modest și s-a dus incognito, într-o sîmbătă seara, la o casă de cultură dintr-un cartier periferic. Acolo, un tînăr a invitat-o la dans, iar într-o pauză a orchestrei i-a vorbit cam așa: „Stai aici pe scaun, că eu mă duc să cumpăr limonadă. Dar să nu dansezi cu altcineva, că te pocnesc." E un mod de a cunoaște viața.

Cînd filmam *Alarmă în munți*, regizorul ne-a dus într-o localitate din apropierea graniței. Ne-a trezit la orele 2 noaptea și ne-a trimis să însoțim un grănicer care alerga ținînd în lesă un cîine dresat. Eu m-am prăbușit după cîteva minute, și singura învățătură cu care m-am ales a fost revelația lipsei mele de antrenament fizic.

Apelați, prin urmare, la imaginație?

Da. Dar imaginația se bazează tot pe o experiență de viață, precum și pe o experiență intelectuală.

Lăsați fantezia să „zburde" și în reprezentații, sau numai în repetiții?

Mai mult în repetiții. Richard Burton povestește că, pe cînd juca *Hamlet*, și-a dat seama deodată, într-un spectacol, că totul e comic în jurul său și a început să joace ca și cum conflictul s-ar fi desfășurat într-o lume comică. Dar trebuie să dispui de o perfectă stăpînire a rolului, să ai o mare degajare, ca să-ți poți modifica astfel interpretarea chiar pe parcursul spectacolului, să ai curajul și puterea de a inventa pe scenă, în prezența publicului.

Ce credeți, totuși, că are de învățat teatrul de la viață?

Solemnitatea. Gravitatea. Importanța. Teatrul a pierdut din solemnitatea sa inițială — și asta, într-o măsură, și din cauza progreselor tehnice ale artei spectacolului. Luis Buñuel, în memoriile sale, spune că în copilăria lui te pregăteai două săptămîni ca să mergi la un film; acum apeși pe

un buton și ai spectacolul la tine acasă. Această mare accesibilitate nu trebuie să ne împingă la banalizarea actului artistic. Teatrul trebuie să fie un act solemn. Să-și continue ecourile și dincolo de scenă, și de sala de spectacole — dar nu cum cred unii, că mergi în tramvai și te comporți ca Don Juan... Unul din vecinii mei a venit cu întreaga familie la *Pețitoarea* și pe urmă mi-a spus: „Ce-am mai rîs, domnule! Și acasă am rîs!" Oamenii au nevoie de asta, ei vor ca emoțiile și bucuriile teatrului să-i urmărească și în viață.

MIRCEA DIACONU:

Posibilul mister al artei noastre

Născut la 24 decembrie 1949. A debutat în Gonzalo — *Furtuna* de Shakespeare, la Colocviul I.T.I, București, 1969. Primul rol în teatrul profesionist: Castor și Pollux (rol dublu) — *Fata morgana* de Dumitru Solomon (1971) la Teatrul de Comedie. Personaje interpretate pe scena Teatrului Bulandra: Ottavio — *Mincinosul* de Goldoni (1971); Brînzovenescu — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (1972); Bobcinski — *Revizorul* de N. V. Gogol (1972); Relu Barbălată — *Între noi doi n-a fost decît tăcere* de Lia Crișan (1973); Sir Andrew — *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare (1973); Domingo — *Lozul cel mare* de H. Quintero (1974); Filip al II-lea — *Elisabeta I* de Paul Foster (1974); Palaestria — *Militarul fanfaron* de Plaut (1976); Pînzaru — *Răceala* de Marin Sorescu (1977); Crăcană — *Undeva, o lumină* de Doru Moțoc (1977); Trinculo — *Furtuna* de Shakespeare (1978); Efimița (în travesti) — *Conu Leonida față cu reacțiunea* de I. L. Caragiale (1979); Parohul — *Voluptatea onoarei* de L. Pirandello (1981); Ulă — *Mormîntul călărețului avar* de D. R. Popescu (1981); Sfetnicul Simion — *Occisio Gregorii . . .* de Samuil Vulcan (1982); Măscăriciul — *Barbul Văcărescul, vînzătorul țării* de Iordache Golescu (1982). Din 1984 actor al Teatrului Nottara. Roluri importante în filme. Autor al unor volume de beletristică, oglindind universul copilăriei.



În personajele pe care le compuneți pot fi identificate elemente sau reminiscențe autobiografice, observații proprii asupra unor aspecte ale vieții, amintirea unor tipuri reale?

În mod concret, nu. Nu există un om anume pe care să-l poți transpune pe scenă. Niciodată nu se întîmplă asta, nici cînd vrei. Experiența îți oferă multiple variante umane și, fiindcă ești actor și nu altceva, selectezi din toate o posibilă variantă care îți convine și care convine textului. Nu

poți imita pe cineva decît pînă la un punct de recunoaștere și nu pînă la realitatea artistică, aceea care ne interesează pe noi. Dar, vrei nu vrei, gîndirea noastră este influențată de faptele și tipurile pe care le întîlnim de-a lungul vieții și, vrei nu vrei, orice opțiune artistică a actorului face parte din zona asta a experienței sale, deci a autobiografiei sale, autobiografie însemnînd și strada, și cunoștințele și orice mică întîmplare trăită.

Urmăriți verosimilul?

Posibilul, nu verosimilul. Verosimilul este o zonă destul de fixă. Posibilul pornește, desigur, din verosimil și poate să deschidă niște orizonturi care să-l întreacă.

Spre imaginar?

Exact.

Neverosimilul poate fi un instrument al actorului?

Cum să nu? Deși termenul este discutabil, pentru că neverosimilul uneori se numește și absurd, pentru că și absurdul la rîndul lui este o noțiune care trebuie discutată înainte de a începe orice altă discuție, pentru că ni s-au întîmplat atîtea de cînd au fost inventați termenii ăștia, încît trebuie să ne gîndim iarăși ce înseamnă fiecare. Există o zonă a faptului artistic, care ne scapă și nouă. Și atunci, în zona aceea, apare posibilul mister al artei noastre, care în spectator poate să ia aspectul neverosimilului. O stare limită de orice natură, fie comică, fie tragică, se poate sfîrși în absurd, în neverosimil, în nebunie ș.a.m.d.

Un personaj cu date exterioare cît se poate de veridice, inspectorul de poliție pe care l-ați jucat în filmul „Actorul și sălbaticii", avea această notă de mister: îl însoțea și îl urmărea ca o umbră pe Tănase, și te întrebai: cum poate să fie el absolut peste tot, oriunde se ivea un pericol, cum putea să știe absolut totul? Avea, parcă, darul ubicuității, și această latură misterioasă îi sporea farmecul.

Tocmai de aceea a trebuit făcut cu mijloace artistice foarte pămîntene și simple, la îndemîna oricui.

Simplitatea e, poate, unul din motivele pentru care personajele dumneavoastră au foarte mare succes la public.

În „Răceala" însăși apariția lui Pînzaru era întîmpinată cu bucurie.

În *Răceala* mă aflu pe o altă treaptă a simplității de care vorbiți și din care mi-am făcut o meserie, după ce am descoperit-o și eu... Intrarea mea în teatru a fost întîmplătoare și, fiind întîmplătoare, nu aveam preconcepții de nici o natură. Devenind student la I.A.T.C., am luat brusc contact cu teatrul, cu tradițiile, cu meșteșugul lui, cu soluțiile sale „clasice", știute. Și pornind dintr-o totală lipsă de preconcepții, de ticuri teatrale, am încercat să mă pliez acestei lumi. Nu am putut. Nu puteam face nimic din ce mi se cerea, deși eram plin de bunăvoință. Cînd, la un moment dat, a început să fie bine ceea ce făceam, cred că s-a datorat faptului că descoperisem simplitatea asta. Adică să te gîndești mult, mult de tot, să-ți imaginezi multă vreme tot ceea ce ar putea face personajul tău și să alegi din tot ce-ți vine în minte un singur gest, cel mai simplu, care să le includă posibil pe toate celelalte. Cu *Răceala* este altceva. Pînzaru nu face parte dintre personajele mele obișnuite. Este chiar baroc construit, ca actorie. Intervin numeroase gînduri laterale, vorbe neconcrete, foarte multe gesturi, porniri oprite și reținute și continuate mai tîrziu. M-am jucat și eu... Dar toate fac parte din zona posibilului, a veridicului și poate de aceea pare simplu.

Întorcîndu-ne la personajele care intră în categoria maximei simplități, ce roluri ar fi mai reprezentative din acest punct de vedere?

Ar trebui să exemplific mai mult din film, fiindcă teatrul, prin esența sa, se îndepărtează puțin de simplitate. Oricine m-ar întreba care din rolurile mele din teatru mi-a plăcut cel mai tare, aș răspunde că milițianul din *Undeva, o lumină* de Doru Moțoc. Avea numai două scene, una la început și una la sfîrșit, în rest trecea fugar prin scenă și din cînd în cînd ancheta pe cîte cineva. Dar l-am făcut, cred, foarte bine, cu toate mijloacele simplității cotidiene, chiar ale banalului. Care căpătau o savoare unică.

Simplitatea este rezultatul unei elaborări?

Al unei cunoașteri, nu al unei elaborări. Și mai e ceva. Dacă vrei să fii sincer — și trebuie să fii sincer cu tine clipă de clipă —, cînd primești o partitură, că-i film, că-i teatru,

orice text pe care îl ai de spus trebuie acoperit pe dinăuntru... E bine să fii tu însuți, chiar și cînd ești actor. De asta zic că vreau să „acopăr" cu totul personajul. Eu nu pot să expun un text, pînă nu-l asimilez total, pînă „nu-l bag în mine", așa, de tot — și nu fac nimic special după aceea, nu mă uit cine știe cum, nu mă exprim cine știe cum; la fel.

Mulți consideră că actorul nu poate fi niciodată el însuși, că actorul nu este autentic, că el este oricînd pliabil la orice fel de...

...stimuli. Sigur, există cazuri și cazuri, actorul trebuie să fie unicat, vrei nu vrei trebuie să fie fiecare altfel decît celălalt. Eu am avut șansa — sau poate neșansa — să lucrez și în spectacole de o factură deosebită, cum ar fi *Elisabeta I*, care nu ambiționează să expună un fapt de viață și în care nu poți fi obișnuit, natural, ca pămîntul. În astfel de spectacole nu pot fi simplu, nu pot să mă exprim eu, Diaconu, în felul meu; acolo trebuie să slujesc intenția generală a regiei, a montării.

În „Elisabeta I" era un fel de joc cu mască.

Da, era un joc cu mască, nu puteai fi niciodată tu însuți.

Jocul cu mască nu este susținut cu sinceritate?

N-am cum să fiu sincer. Niciodată nu sînt un personaj în *Elisabeta I*. Acum mă bag sub masă și acum ies deasupra alt personaj. Ies brusc, nepregătit, ireal, caraghios. Ca într-un joc de păpuși. Este o elaborare gestuală, rece.

Nu implică o participare afectivă din partea actorului?

Categoric, nu.

Pe ce se bazează atunci jocul cu mască?

Pe o foarte bună pregătire profesională. Acest gen de spectacol desparte cel mai tranșant pe amatori de profesioniști. Pretinde o capacitate specială de a spune un lucru sau altul cu trupul tău, cu glasul tău. Nu o stare sensibilă, o emoție, un sentiment, pe care le poate exprima orice om, mai mult sau mai puțin convingător, ci o imagine aparte de persoana ta, construită la rece, profesional.

Spuneați că ați intrat în teatru întîmplător. Ce înțelegeți prin asta?

Întîmplător, în sensul că nu aveam nici un fel de cultură teatrală anterioară. Înainte de vîrsta studenției, nici măcar nu văzusem teatru!

Niciodată?

Niciodată.

De necrezut!

Eram student la institut cînd am văzut primul spectacol de teatru din viața mea.

Și cum v-a venit ideea să dați examen tocmai la I.A.T.C.?

Nu mai știu precis. Aveam 17 ani. Mi s-a părut la un moment dat că m-am îndrăgostit de o fată, prin clasa a XI-a, și pentru că ea nu mă lua în seamă, poate am vrut să fac un gest neobișnuit, ceva formidabil, ca să răsune urbea mea. Poate. Dar nu știu dacă este așa.

Actorul era pentru dumneavoastră o ființă excepțională, o ființă ieșită din comun?

Da. Absolut.

Ce ați fi vrut să deveniți dacă nu vă făceați actor?

Voiam să studiez chimia și fizica.

Vă atrăgeau științele exacte?

Da. Păi eu eram mare, dom'le, în liceu, la fizică!

Povestiți-ne cum s-a-ntîmplat de ați ajuns, totuși, la Teatru.

Făceam liceul sportiv la Cîmpulung și eram mare handbalist acolo. Printre profesorii noștri de sport era unul, foarte tînăr și tare drăguț, aproape de vîrsta elevilor. Și acesta, împreună cu vărul lui Costin Marinescu, azi regizor cunoscut, pe atunci student la Institutul de teatru, m-au luat să spun o poezie la un concurs, nu știu ce. M-am dus, am spus poezia și, tam-nisam, mi s-a dat premiul I pe oraș. Era o naivitate, vă dați seama; dar am simțit în stomac golul ăsta, așa, tentant, ciudat, al actorului. Mai ales că a doua zi dimineața aveam ora de economie politică, cu o

profesoară foarte drăguță. Știți cum iubesc elevii pe cîte o profesoară tinerică și simpatică. Eram toți în admirația ei. Și zice: „Cine e Diaconu? Aha, deci tu ești. Am auzit că ai luat premiu și nu știu ce și nu știu ce..." De, dom'le, m-a uns pe suflet chestia asta... Era un amalgam de senzații. „Măi, tu vrei să dai la Teatru?" — m-a întrebat profesorul. Am răspuns mai întîi că nu. Nici nu-mi imaginam că există facultate pentru așa ceva. Mă uitam la televizor, îmi plăcea, dar nu știam că există o ușă prin care intri, ca să ieși actor. Mi-a povestit Costin Marinescu, într-o seară, cum e el student acolo și a început să se umfle gogoașa în mine, și m-am dus acasă la tata. Zic: „Tată, ce-ai zice dacă aș încerca să dau la Teatru?" Eram în ultimul an de liceu, mai aveam cîteva luni și dădeam admiterea. Tata s-a enervat și m-a ocărît rău de tot și tocmai asta m-a pus la ambiție. Dacă zicea da, poate aș fi renunțat, de frică...

Din cîte știm, ați avut, în institut, o lungă și chinuitoare „perioadă de acomodare". De ce? Căror cerințe nu vă puteați adapta?

Acum, cînd mă gîndesc, erau lucruri simple. Că așa este în actorie: ori e simplu, ori imposibil. Mi se dădea un rol. Învățam textul, că eram om serios, nu aveam obișnuința să fiu ultimul din clasă. Și mă suiam pe scenă. Bun, să începem! „Nu așa, cam așa", zicea profesoara. Încercam să fac cum zicea ea. Și nu puteam. Ieșea prost tot timpul. „Du mîna acolo, stai pe scaun, nu așa se stă pe scaun." Poate că și asta m-a inhibat de la bun început, să-ți spună cineva că nu stai bine pe scaun, să-ți demonstreze că nu știi să stai pe scaun! Nu-i ușor... Și la un moment dat, aveam de jucat Osip din *Revizorul*. Am rămas singur la facultate, m-am dus într-o clasă, era liniște, și am început să-mi imaginez, să-l văd cum era îmbrăcat, să-i atribui niște detalii concrete. Văzîndu-l, parcă, în fața ochilor, auzindu-l cum spunea textul, am început să simt cam cum ar fi Osip. Și pe cuvîntul meu că de-a doua zi au început să meargă bine repetițiile.

Între timp, începeați să cunoașteți teatrul și ca spectator, nu? Care a fost primul spectacol pe care l-ați văzut?

Livada de vișini, în regia lui Lucian Pintilie, la „Bulandra".

Ați nimerit bine.

Da, am nimerit foarte bine.

Și ce impresie v-a făcut?

Cum să vă spun? Asta a fost rezistența mea emoțională, spectacolele de la „Bulandra". Institutul se afla sus, în clădirea alăturată, iar teatrul era la parter. În fiecare seară mă duceam acolo. Stăteam și priveam, cum ai citi o carte bună, te lași așa, ca într-o poveste și ieși dincolo, pe malul celălalt. Trec două ore, nu știi cînd, te uiți la actori, simți cu ei, joci cu ei, trăiești cu ei.

Cum se repercutau, toate astea, în orele de la institut?

La modul direct, nu s-a simțit nici o influență. Trăiam povestea lor și cu asta, basta. O zonă de fantazare în care mi-era drag să intru seară de seară.

Nu vă puneați problema: cum joacă acești actori excelenți?... să încerc să fac și eu ca ei...

Nu. Niciodată. Ceva se lipea de mine, nu pot să spun că nu. Dar nu cum spun unii pedagogi, că meseria se fură. Te duci, te uiți la meșter cum face și înveți de la el... Este o prostie totală.

Totuși, ce se poate învăța și ce nu se poate învăța în arta teatrală?

Nu se poate învăța concret nimic. În clipa în care ai învățat ceva, înseamnă că trebuie să faci ca altcineva. Să joci după simțirea și capul altcuiva, al profesorului sau al actorului luat drept model. Dar ce rost ar avea să fac eu ca Dinică? Cui i-ar folosi asta? Nimănui. M-am gîndit mult cum s-ar putea învăța meseria asta. Important este să te aducă cineva într-o atmosferă și într-o situație teatrală de bună calitate. Iar acolo trebuie să-ți găsești mijloacele tale, să te dezvolți tu însuți în acest climat teatral sănătos. Atît. Asta este singura problemă a pedagogiei teatrale. Or, de multe ori se procedează exact invers. Studentul se află într-o poziție pasivă: „învățați-mă, dragii mei profesori, de aceea sînteți plătiți, eu sînt deștept, sînt tînăr, frumos, am intrat la Teatru, învățați-mă!" Și profesorul le dă studenților mură-n gură totul, totul, iar ei nu cîștigă

nimic, devin niște marionete în mîna profesorului. Ba chiar, se căznesc să fie cît mai bune marionete.

Admițînd că actoria are și o latură de meserie, unde ați învățat-o?

După mine, ceea ce se numește meserie de teatru se poate rezuma în 4—5 fraze. Sînt cîteva reguli de care trebuie să ții seama, iar uneori să le depășești și să le încalci tot de dragul lor. Să nu fie toate personajele în aceeași linie în scenă... să nu vorbești pe replica partenerului... Dar ceea ce face actorul ține strict de talent, nu de meserie.

După mai bine de 10 ani de activitate artistică, ce credeți despre modalitatea volitivă prin care un actor își poate cultiva calitățile înnăscute?

E un hazard, ca dezvoltarea copilului, nu poți s-o controlezi în nici un fel.

Cine v-ar asculta, ar spune că sînteți o natură extrem de spontană. Cum puteți să reproduceți intact un rol de-a lungul cîtorva sute de reprezentații?

Asta este o mare problemă. Pe mine mă scoate din sărite să ajung la al 100-lea spectacol și să trebuie să joc în continuare, stagiune după stagiune, aceeași piesă. Cum ai spune unei iubite pe care nu o mai iubești: „Dragă, țin foarte mult la tine", și te auzi, în clipa în care vorbești te și auzi, deci e clar că nu mai ții la ea dacă te auzi. Este îngrozitor și de nerezolvat. De-asta se și degradează spectacolele. Luați un cuvînt oarecare, rostiți-l de 100 de ori la rînd și să vedeți dacă mai are un dram de sens! Devine un gest. Și atunci, eu așa fac, îmi construiesc o sumă de ticuri, începînd chiar de la cabină. Fac un anume gest și îmi imaginez, în taină, că toate vor decurge din acel gest, mă port ca un mecanism.

Vă formați un fel de reflex?

Da. La fiecare personaj altul. Dacă se întîmplă cumva să uit un amănunt, sînt derutat. Într-o piesă aveam baston în mînă și odată am intrat în scenă fără baston — ei bine, nu am mai știut nici textul, d-apoi ce aveam de făcut!

Deoarece vă ocupați cu literatura, publicați cărți, articole, spectatorii presupun că sînteți unul dintre actorii

care meditează, ba chiar și teoretizează pe marginea artei lor...

Teoretizez, dar numai după ce am jucat un rol. Înainte, niciodată. Dacă apuc — cum făceam cînd eram student — să teoretizez un rol încă nefăcut, nu-l mai pot face. Nu știu de ce, nu mai merge. Ei, dar dacă faptul artistic s-a produs, după aceea stai și te analizezi: ce ai făcut, cum ai făcut, cum ai gîndit, ce ai simțit... Vrei, nu vrei, este un univers uman care are și el zone flou, și zonele astea flou sînt principala armă a actorului, zonele astea de „impresionabil", care nu au contururi concrete.

Cum să ajungi la ele, dacă sînt atît de vagi?

Ajungi, punîndu-te în stare. De aceea vorbesc atît de mult despre *stare*. Stare, nu în sensul că mă concentrez o jumătate de oră și imediat devin cine știe cine. Ar fi o prostie îngrozitoare. Trebuie să pleci întotdeauna din realitatea *ta*: te deplasezi din realitatea ta, încet-încet, către o altă realitate și astfel ai și trecut în absurd, în fantasmă.

Ieși din realitatea ta individuală și te apropii de o realitate artistică?

Da. Și atunci se întîmplă ceea ce se întîmplă actorului bun: se naște în jurul lui aura aceea de „impresionabil". Și avînd aura aceea, chiar și cînd vorbește cu suflerul, tot de acolo este. Ați văzut lucruri de-astea, în repetiții.

Nu iese din personaj nici în momentul cînd spune recuziterului „dă-mi, te rog, o cafea"... Cum se poate lucrul ăsta?

Uite așa, se poate, pentru că trăiește în sfera rolului. Vrei, nu vrei, te pliezi interior intențiilor personajului, felului său de a fi... E un lucru care poate să te surprindă și pe tine.

Chiar poate fi surprinzător pentru un interpret felul cum evoluează propriul său personaj?...

Îți vine să faci un lucru sau altul și există o fracțiune de secundă, în repetiție, cînd organismul zice: „o fac, nu o fac, o fac, nu o fac". Clipa asta, a opțiunii, este tentația unică în actorie. Este ceva care te împinge într-acolo, conform structurii și intuiției tale. Dar intuiția nu este un lucru

în sine; intuiția se bazează pe cultura ta, pe ceea ce ai citit, pe ceea ce ai aflat. Pe experiența ta.

Existența particulară vine în sprijinul intuiției artistice?

Da. Enorm. În ce mă privește, familia înseamnă toată existența mea de pînă acum și toată experiența mea afectivă. Mă refer la zona mea de la țară, de la Cîmpulung. Ai mei sînt acolo și abia de vreo doi ani m-am obișnuit cu Bucureștiul cu adevărat, ca să mă simt și eu „la mine acasă". Pînă acum *acasă* însemna numai acolo.

Și de acolo, de acasă, vin niște ecouri care pătrund și în existența personajelor interpretate pe scenă?

Vin. Și de cîte ori am trecut prin clipe de dezorientare, am simțit nevoia să mă duc repede acasă.

Acasă era echilibrul...

Acolo eram eu însumi. Vedeam exact cine sînt eu, ce vreau, ce-i cu mine... Acasă făceam iarăși niște gesturi care mă readuceau la mine însumi.

Practicați literatura ca pe un hobby?

Oh, nu! Priviți, am și legitimație de membru al Uniunii scriitorilor...

Preocupările literare au vreo legătură cu activitatea actoricească?

Au, cred că sînt o continuare a ei. Literatura mea aparține tot zonei în care lucrez și la teatru. A crea stări, asta mă interesează mai mult ca orice. Am publicat, de exemplu, o carte intitulată *La noi, cînd vine iarna*. Este un lung monolog interior, scris într-un limbaj eliptic, care se justifică prin faptul că redă starea unui copil, modul lui de a recepta realitatea.

Literatura, ca și teatrul, ar fi pentru dumneavoastră modalități de a da naștere unor stări?

Da. Clipă de clipă, fiecare personaj are o stare anume. Dacă actorul nu are nici o stare în el și expune un text sau

nişte gesturi învăţate, imediat se cunoaşte. Însă îl vezi pe cîte unul care stă în fundul scenei şi nu spune nimic. Stă acolo şi se uită. Cum se face că tocmai el atrage privirile? Are o stare în el, şi cu asta basta! Alţii se zbuciumă, se învîrtesc, se sucesc — zadarnic: n-au *stare*, n-au nimic de transmis. Starea este ceva poate insuficient definit, dar e o realitate intensă; atît de intensă încît se transmite de la distanţă.

GHEORGHE DINICĂ:

Starea de creaţie

Data naşterii: 1 ianuarie 1934. Se remarcă, la absolvirea Institutului de teatru, în Lupus din *Centrul înaintaş a murit în zori* de A. Cuzzani (1960). Succesiv, actor al Teatrului de Comedie, al Teatrului Bulandra şi al Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" Creaţii. scenice: Caion — *Procesul domnului Caragiale* de Mircea Ştefănescu (1972); rolul titular în *Umbra* de Evghenii Svarţ (1963); Un spărgător — *Casa inimilor sfărimate* de G. B. Shaw (1963); Gherman — *Somnoroasa aventură* de T. Mazilu (1964); Domnul Papillon — *Rinocerii* de Eugen Ionescu (1964); Thersit — *Troilus şi Cressida* de Shakespeare (1965); Pentagon — *Capul de răţoi* de Gh. Ciprian (1966); Patronul — *Sfîntul* de Eugen Barbu (1968); Rolul titular din *Nepotul lui Rameau* de Diderot (1968); Robespierre — *Moartea lui Danton* de G. Büchner (1970); Arlechino — *Trei fraţi gemeni veneţieni* de Collalto (1973); Odoacru — *Romulus cel Mare* de Fr. Dürrenmatt (1977); George — *Gaiţele* de Al. Kiriţescu (1978); Caţavencu — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (1979): Vladimir — *Aşteptîndu-l pe Godot* de S. Beckett (1980); Oleg Baian — *Ploşniţa* de V. Maiakovski (1982); Stelian — *Iubirile de-o viaţă* de Platon Pardău (1984). Bogată activitate cinematografică.



Cum v-aţi început cariera de actor?

De pe la vreo 13 ani iubeam fantastic de mult teatrul. Eram elev şi înnebuneam de plăcere să mă tot duc la cinematografele de cartier, cu trupe de artişti în pauză. Stăteam acolo, de cînd veneam de la şcoală pînă se termina, pînă ne scoteau afară.

Nu de dragul filmului, ci de dragul artiştilor din pauză?...

Şi de dragul filmului. Mai tîrziu, s-a întîmplat să fac parte din nişte grupări artistice de amatori şi cred că prima mea apariţie a determinat într-un fel gîndul de a mă apuca de această meserie. Am avut mare succes.

În ce rol?

În locotenentul Gigi Stamatescu, din *Titanic-Vals*. Mare succes! Aplauze! Țin minte și acum. Mi-a rămas așa, imprimat. Și m-au povățuit mulți să mă apuc de meseria asta. Mi-a plăcut și mie, îmi plăcea și dinainte, dar nu știam ce să fac...

În ce echipă ați debutat?

Primul rol? Asta a fost la Ministerul Poștelor și Telecomunicațiilor. Aveau o echipă foarte puternică.

Cine a pus în scenă „Titanic-Vals"?

Stelian Mihăilescu, actor la Teatrul CFR Giulești. Aveam 17 ani, deci sînt aproape 30 de ani de atunci.

După acest prim succes, ați continuat să jucați?

Am jucat „Figaro", tot acolo, la Poștă. Pe urmă, am intrat la școala populară de artă. Era profesor Victor Bumbești. Echipele astea de amatori dădeau spectacole serioase, aveau publicul lor, nu numai din instituția respectivă, dar și din afară. Am luat și un premiu pe țară cu *Jocul de-a vacanța*. Jucam Bogoiu. La acest spectacol am colaborat cu un regizor foarte înzestrat — Nic. Moldovan, fost asistent al lui Ion Șahighian. A fost, cred, o împrejurare favorabilă pentru mine faptul că am lucrat cu oameni de profesie, nu cu niște nechemați care încercau numai să cîștige un ban din instructajul echipelor de amatori.

Succesele obținute la amatori v-au încurajat să dați examen la Institutul de teatru?

Am ezitat mult, pentru că aveam 23 de ani. Mă gîndeam: e tîrziu, ce mai fac eu acum? Unii mă îndemnau să mă duc la un teatru de provincie, fără să trec prin institut. Pe vremea aceea se putea. M-au povățuit mai mulți să urmez totuși Institutul de teatru. Am strîns din dinți patru ani — că era greu. Eram om în toată firea, mă obișnuisem și cu un salariu, iar bursa de student era de 400 lei pe lună. Dar am strîns din dinți și mi-am terminat studiile.

Față de colegii veniți direct din școală, se simțea o diferență, la cursuri?

Eu eram, și ca figură, mult mai matur decît colegii mei de 18 ani. Mi se părea cam caraghioasă postura mea.

Aveam, de pildă, exercițiile de comportare fără obiect și îmi spuneam: „nu fac eu asta!". Cum să stai într-un copac care nu există? Și îi vedeam pe colegi cum lucrau cu sîrg. Ei, copilași... Un băiat din Pitești se ținea după mine și îmi zicea „nene".

Îndată după terminarea institutului, toată lumea a remarcat cu surprindere și mare plăcere că aveați o plastică deosebită, o mișcare scenică frumoasă. De unde venea asta?

Adevărul este că eu am lucrat în acest sens mai mult după terminarea institutului. Pentru spectacolele în care am fost distribuit, am lucrat mișcarea scenică cu profesoara Paule Sybille. Colaborarea cu regizorul și cu Paule Sybille a constituit o șansă imensă pentru profesia mea, o întorsătură de 180 de grade în datele mele de actor. Făceam zilnic mișcare cu profesoara Sybille. Aproape 10 ani, zi de zi. Și sistematic. Mergeam la ea acasă dimineața; îmbătrînise, stătea pe fotoliu și lucra cu mine...

Cum lucra Paule Sybille?

A plecat, cu mine, de la mișcările de bază, clasice, ca să zic așa. La început eram, hai să nu spun chiar „dulap", dar mai puțin pregătit; totuși, trupul meu avea probabil resurse pentru mișcare. Cînd am fost distribuit în *Umbra* aveam 28 de ani; mi se părea greu să devin cauciuc, de la vîrsta asta... Regizorul a zis că se poate. Și așa am pornit la lucru, la șmotru. Întîi la bară, cu exercițiile de gimnastică elementară. Pe urmă am trecut la mișcări mai speciale, ciudate chiar, dar nu mișcări în sine, ci în funcție de personaj, de felul cum trebuia să arate personajul, de stilul urmărit în elaborarea rolului. Paule Sybille avea o mare cultură în domeniul baletului modern, lucrase cu personalități de vază, a fost eleva Isadorei Duncan.

Cu cine ați mai studiat mișcarea?

Cu nimeni altcineva. Spectacolele mai recente în care am jucat nu mai necesitau atîta mișcare. Dacă mai răsare în ele, așa, cîte un iz de plasticitate, este numai din amintiri sau din exercițiile mele personale, de întreținere.

Exerciții învățate tot cu Paule Sybille?

Da. Am preluat de la ea, din schițe și desene, niște mișcări de bază, pe care poate să le facă oricine. Mișcări elementare, de întreținere a elasticității corporale.

Continuați să faceți asemenea exerciții?

Sigur. Dealtfel, pentru *Ploșnița* a trebuit să mai fac un pic de antrenament. Joc Oleg Baian. Rolul pretinde o mișcare dansantă și corpul trebuie să răspundă...

După cîte înțelegem, mai sînteți și azi tributar lecțiilor cu profesoara Sybille?

Da. Am lucrat cu dînsa pînă a murit. Avea 80 de ani. Spunea adesea că sînt ca și copilul ei. Și era adevărat. Mă transformase într-un alt om. Spectacolele pe care le lucra pentru Teatrul de Comedie au fost și pentru ea prilejuri de bucurie. Mai ales că au avut mare succes, și în țară, și în străinătate.

Ce impresie a produs în străinătate această demonstrație de virtuozitate plastică?

Am avut vii discuții, cu colegii din alte țări, cu ocazia turneelor noastre. Cred că sînt mai multe cauze care au făcut ca spectacolele noastre să impresioneze. Întîi, gîndirea scenică foarte modernă, de înaltă calitate artistică. Stilul acestor spectacole era nou — unii îi spuneau „teatru total", nu știu dacă e termenul potrivit... Spectacolul de teatru în care totul se adună într-o gîndire minunată despre piesa pusă în scenă. Și o echipă întreagă care avea un program artistic și lucra în același stil. În al doilea rînd, mulți colegi din Occident se mirau cum pot fi atîția actori de mare talent într-un singur spectacol. Acolo existau 1—2 vedete în mijlocul unei trupe ocazionale. La noi, în *Troilus și Cresida*, de exemplu, erau numai actori unul și unul...

Primul turneu peste hotare, dacă nu ne înșelăm, a fost cu „Umbra" la Leningrad.

La Leningrad, teatrul lui Akimov juca de patru ani *Umbra*, cu mare succes. Fiind, pentru mine, un rol de început, eram foarte emoționat gîndindu-mă că intru în competiție cu un teatru celebru. Mai ales că jucam o piesă din propria lor dramaturgie. Cînd am văzut spectacolul lui

Akimov, mi-am dat seama că nu era posibilă vreo comparație. Noi făceam cu totul altceva, intram în cu totul alt sistem. Și îmi aduc aminte că în primele 15—20 de minute de la începerea spectacolului nostru, la Leningrad, nu se auzea nici musca în sală. Pînă s-a obișnuit publicul cu o concepție de spectacol total diferită. Dar cînd s-au lămurit spectatorii despre ce este vorba, aproape că nu s-a mai putut juca, de aplauze. A fost un delir. Toată noaptea am stat de vorbă cu Milinder, un actor foarte talentat care juca rolul Umbrei în viziunea lui Akimov. I-a plăcut așa de mult cum am gîndit noi spectacolul, încît nu-i venea să se mai despartă de noi. Ar fi fost emoționant pentru oricine, dar pentru cineva care lua contact prima oară cu un public străin! Pentru mine a fost așa... o sărbătoare.

Se muncea mult la pregătirea unor asemenea spectacole?

Da. Investeam o muncă enormă... În perioada aceea nici nu prea făceam film. Cînd începeam repetițiile, eu întrerupeam orice colaborare în afară. Se lucra de dimineața pînă seara: mișcare, impostație vocală... Aveam 2—3 ore pentru odihnă și masă, în rest... Era imposibil să mai colaborezi la cinematografie. Dar îmi plăcea, nu o făceam din obligație. Era fascinant. Obositor, înfiorător de obositor. De multe ori îmi venea să mă zgîrii pe față. Mi se cerea atîta participare, concentrare, consum nervos încît îmi venea să spun: gata, am terminat, mă las, mă opresc aici.

Dar nu vă opreați...

Efortul ține și el de vîrstă. Uite, acum cred că mi-ar fi mai greu să mă apuc de un șmotru din ăsta.

Sînteți unul dintre actorii români care au dus la o extraordinară perfecțiune arta expresiei plastice a personajului. Urmărind performanțele pe care le-ați realizat, am admirat întotdeauna și faptul că minuțioasa pregătire a fiecărui gest, a fiecărei mișcări, nu dădea niciodată senzația unei elaborări reci, mecanice, marionetistice. Cum reușiți să îmbinați uriașa migală de laborator cu naturalețea jocului scenic?

Eu nu am executat niciodată o mișcare în sine. O trăiam. Ea era fixată riguros și chiar pe o schemă clară, dar eu jucam cu toată căldura gîndului și a temperamentului, cu toată ardoarea. Și atunci nu devenea ceva sec. Niciodată

nu am făcut în spectacol un simplu exercițiu de virtuozitate, fără un scop, fără o participare. Orice mișcare trebuia să fie motivată de niște intenții.

S-a spus că ar exista o opoziție între teatrul de emoție și teatrul de expresie plastică...

Eu am avut cea mai complicată treabă de rezolvat, în sensul ăsta, în *Nepotul lui Rameau*, unde era înfiorător de greu de jucat. De ce? Pentru că personajul era pus în mișcarea matematică a oglinzilor; eu nu mă desfășuram după voința mea, ci colaboram cu oglinda, în cele mai furtunoase revărsări ale structurii mele actoricești trebuia să țin seama de mișcările oglinzilor, să-mi păstrez tot timpul, foarte lucid, poziția și locul de joc precis stabilite. Afară de asta, textul este scris de un filosof, fără intenția de a fi interpretat pe scenă. De la o secundă la alta, apar zeci de idei și raționamente. Pentru mine a fost un exercițiu fabulos, năucitor.

De a trece mereu de la o stare la alta?

Da. Nefiind vorba de construcția normală a unui personaj, ci de un conglomerat de idei ale lui Diderot... Era necesară o concentrare fantastică. Asta este esențial, starea asta a actorului, după ce a adunat totul în el, starea asta în spectacol este determinantă. O stare fantastică de creație și de joc.

Cine poate influența crearea acestei stări?

Mai mulți factori. Dar în proporția cea mai mare, actorul însuși. Prin trăirile lui, pe care poate să și le ghideze. Spectacolele mele cele mai bune au fost cele în care nu mai puteam să mă gîndesc la altceva. Intram într-o stare de frenezie a jocului, inspirația izbucnea ca o scînteie...

Spuneați că actorul poate să-și ghideze starea de joc. Cum?

Nu există o metodă unică. Modalitățile diferă de la un actor la altul.

Care sînt modalitățile dumneavoastră?

Ale mele? Este greu de spus, greu de exprimat în cuvinte. Nu apeși pe un buton. Momentul declanșării inspirației ți-l pregătești. În spectacolele de tip *Umbra* sau *Rameau*, cu o solicitare foarte intensă a actorului pe mai

multe planuri, trebuie să ai un antrenament fizic și psihic, să poți răspunde solicitării, fără să obosești, fără să anulezi emoția prin oboseala ta. Celui obișnuit să ridice o sută de kilograme, 25 de kilograme i se par un fulg. Dacă ai acest antrenament, această pregătire specială, nici nu mai știi cum apar momentele de creație. Îți vin dacă le ai în tine, puse la punct, acolo, în niște sertare. Marea întîlnire între meșteșug și starea asta de nespusă frumusețe a creației îți dă o sete nemaipomenită de teatru. E greu de răspuns exact cum se petrece asta. Cum să dai drumul motoarelor ca să meargă întotdeauna senzațional? Contează tot felul de lucruri, chiar și ce ți se întîmplă pe stradă...

Și cînd umblați pe stradă vă pregătiți pentru scenă?

Cred că toți actorii fac asta. Mi se pare în firea lucrurilor să nu scoți din tine rolul; cînd ai terminat repetiția, nu-l mai scoți de acolo, îl porți cu tine. Se mai așază ceva, te mai gîndești cum să-l faci... Ca și un spectacol. Ai terminat spectacolul seara, nu-l scoți din tine imediat, ca să te ocupi, total detașat, de altceva.

Înseamnă că porți mai multe dintr-o dată: un personaj îl pregătești, pe alte două-trei le joci... Dimineața ai repetat un personaj și nu poți să ieși din el. Dar seara trebuie să joci altul și trebuie să intri în rolul acela...

Da. Este una din nebuniile structurii de actor... Puterea asta de selectare, de împărțire, de organizare a vieții tale cred că ține de datele obligatorii ale actorului.

Este ceva strict spontan sau intervine și un factor conștient în împărțirea asta între mai multe personaje care trăiesc în tine?

Ele sînt în tine, și apar, la apelul tău, cînd este nevoie să le joci.

Așa, le chemi și vin?

Le chemi și vin. Fiecare în mod diferit... Se întîmplă să joci trei personaje diferite în aceeași zi, dimineața, după-amiaza și seara. Eu consider că asta nu este cea mai fericită soluție. Îndeplinești o obligație administrativă a teatrului, dar din punct de vedere artistic pierzi și tu, ca actor, pierde și publicul.

Din cauza oboselii?

Da, din cauza oboselii. Fără să vrei, din ce ai gîndit tu rămîne o pojghiță, pe care o redai cu mai multă sau mai puțină meserie.

V-a atras rolul lui Oleg Baian din „Ploșnița"?

M-a interesat personajul, am primit cu plăcere să-l joc. Este foarte mobil, și interior și exterior, nu este liniar, să te amorțească. Te solicită foarte mult.

În ce sens?

Se cheltuiește mult, dansează, dă tot felul de explicații, dar, în fond, nu este profesor de dans sau de maniere elegante, este o mică jigodie și un cabotin. Pornind de la aceste date, este tentant pentru interpret să scoată cît mai mult din el.

Ce tip de personaje preferați?

Îmi plac personajele bogate, cu multe fațete. Urăsc tot ce este schematic. Știu că nu spun nimic original, așa simte fiecare actor, cu toate că, din nenorocire, este greu să găsești numai roluri foarte complexe. Personajul poate să te încălzească — asta depinde și de posibilitățile tale, căci din nimic, nu iese nimic — și dacă te pasionează, te duci cu el și scormonești în tine, și îți sporește și cheful de lucru.

Cum vă apropiați de un nou personaj?

Contează foarte mult colaborarea cu regizorul. Primul pas al acestei colaborări este însăși distribuirea în rol. Alegerea interpretului trebuie să reprezinte o concepție. Nu-l iau pe actorul cutare pentru că am nevoie de numele lui, ci pentru că el poate exprima cel mai bine intenția mea regizorală. De multe ori, regizorii sînt comozi în distribuirea actorilor. Dacă un actor a făcut succes cu un anume personaj, regizorii îl vor întrebuința mult timp de aici încolo în același tip de personaje. În felul acesta, regizorul e sigur că merge „la fix", dar în realitate publicul se plictisește de același interpret în același tip de roluri. Și nu e interesant nici pentru actor. Dacă devii „specialist" într-un singur gen de personaje, ești un om terminat.

Credeți că un actor, fie el chiar foarte talentat, poate juca orice?

Nu orice. Însă merită scormonit în actor. Materialul ăsta omenesc care se numește actor nu poate să aibă o singură latură. Numai un actor prost se repetă la infinit.

Cum își poate forma actorul un stil propriu?

Cei mai mulți lasă asta la voia întîmplării, lucrează numai în funcție de mica necesitate imediată. Deseori, actorul urmărește demonstrația, caută să arate cît e de talentat...

De ce ați spus — cu ton peiorativ — „urmărește demonstrația"...?

Mă referеam la faptul că mijloacele folosite, de multe ori, sînt ostentative. Am văzut mari actori, care m-au uimit în tinerețe și care nu încercau în orice clipă să arate cît sînt de buni. Nu punctau niciodată excesiv fiecare intenție, fiecare expresie, în momentul jocului. Cum îmi spuneau mulți actori mai vîrstnici, cu care am stat de vorbă, este interesant să-l lași și pe spectator să citească în tine, nu să-i arăți tu totul. Există și roluri care pretind o subliniere a expresiei. Dar în general, ca metodă, toate mijloacele trebuie să se topească pe neobservate în personajul respectiv. L-am văzut pe Moretti, în celebrul spectacol al lui Strehler cu *Slugă la doi stăpîni*. Avea o mișcare atît de bogată și de nuanțată, și totuși nu mi se părea niciodată că face multă mișcare. Ca actor, îmi dădeam seama cît muncise la rolul ăsta. Dar aveai impresia, ca spectator, că totul îi este la îndemînă, simplu, fără efort.

Ce condiții determină dezvoltarea unui actor?

Lucrul cel mai important este de a lucra într-o echipă în care se urmărește și ce se întîmplă cu actorul, nu numai ce se întîmplă cu instituția. Cu alte cuvinte, într-un colectiv de teatru care urmărește în mod deliberat ca actorii săi să nu se plafoneze.

SILVIA DUMITRESCU-TIMICĂ:

La mine, totul vine din suflet

Data nașterii: 26 octombrie 1902. A făcut parte din diferite companii teatrale. În anul 1947 este angajată la Teatrul Național din București. Pe lîngă alte numeroase roluri interpretate în diverse comedii și operete, menționăm: Safta — *Tache, Ianke și Cadîr* de Victor Ion Popa (1932); Phebe — *Cum vă place* de Shakespeare (1933); Zița — *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (1937); Arina Panteleimonova — *Căsătoria* de Gogol (1948); Veta — *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (1949); Pulcheria — *Căruța cu paiațe* de Mircea Ștefănescu (1953); Harita Ignatievna Ogudalova — *Fata fără zestre* de Ostrovski (1953); Aneta Duduleanu — *Gaițele* de Al. Kirițescu (1955); Domnișoara Cucu — *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian (1956); Marina — *Bădăranii* de Goldoni (1957); Dulska — *Moralitatea doamnei Dulska* de G. Zapolaska (1958); Salomia — *În Valea Cucului* de M. Beniuc (1959); Sevasta Brebu — *Parada* de Victor Eftimiu (1959); Béline — *Bolnavul închipuit* de Molière (1961); Clotilda — *Adam și Eva* de Aurel Baranga (1963); Vecina — *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu (1964); Cleo — *Tezaurul lui Justinian* de Al. Voitin (1965); Mama — *Seringa* de Tudor Arghezi (1967); Soacra — *Micul infern* de Mircea Ștefănescu (1977).



Ați fost sărbătorită, recent, cu prilejul aniversării a 60 de ani de teatru și 80 de ani de viață. Vîrstă la care vă aflați încă în plină putere creatoare, iubită și admirată de spectatori.

Într-adevăr, asta mă stimulează, succesul de public...

În „Micul infern", la Teatrul Nottara, repurtați un adevărat triumf.

Mihai Berechet, regizorul spectacolului, s-a ținut de capul meu să joc. Eu, de cînd sînt pensionară, mă detașasem

puțin de teatru. Poate că am ieșit la pensie prea devreme. Ca și alte actrițe.

Cînd v-ați pensionat?

În '67. Vreau să spun, nu că eram prea tînără, dar ca meserie... și ca putere de muncă. Dovadă că unii dintre cei scoși atunci mai joacă și acum.

V-a convins greu Berechet să vă reluați activitatea scenică?

Aaa, Berechet! N-am vrut, la început. Mai jucasem rolul, la Teatrul Tănase, în regia lui Sică Alexandrescu. „Măi Mihai — zic — nu mai pot juca actul I, să arăt de 50 de ani". Eu sînt o fire constantă în toate acțiunile mele. Mi se părea că dacă mă duc într-un teatru unde nu cunosc... Eu sînt foarte timidă. Sînt de o sensibilitate excesivă, nu mi-a plăcut să fiu prea îndrăzneață.

Totuși, pe scenă, păreți foarte voluntară, plină de vivacitate.

Da, genul acesta de roluri l-am jucat eu foarte mult.

Cum se face că v-au reușit asemenea roluri, cînd în viață sînteți cu totul altfel?

Păi, eu cred că așa trebuie să fie un actor. Să interpretezi rolul, nu să fii tu așa în viață. Îmi pare rău că uneori nu am fost mai îndrăzneață; eu nu am putut vreodată să mă duc la o instituție să cer ceva, din cauza timidității, a emotivității. Numai pe scenă m-am simțit bine.

Scena vă dă un sentiment aparte?

Da. Mă simt ca acasă, simt că acolo pot vorbi, bineînțeles, cu vorbele autorului. Nu vin cu vorbele mele. Eu nu prea știu să vorbesc în viața de toate zilele.

Cum vorbiți pe scenă?

Mi-a spus multă lume că vocea mea avea un timbru deosebit. Pe mine nu mă recunoștea nimeni în afara teatrului, pentru că jucam numai roluri de caracter. Eram tînără și trebuia să mă fac bătrînă. Sau mă făceam grasă... Mulți mă recunoșteau după voce, nu după înfățișare.

Actorii din generația dumneavoastră aveau mai multă grijă decît unii tineri de astăzi pentru vorbirea frumoasă, articulată, scenică?

Sigur. Și trebuie să știi ce este naturalul scenei și naturalul vieții.

Ce este naturalul scenei?

Să dai impresia că ceea ce spui este firesc. Și totuși tu joci.

Adică în sinea ta nu ești absolut firesc? Ești controlat?

Sigur. Trebuie să ții seamă de intenția personajului, să știi cum să dai o replică, așa încît să se audă și cînd ești cu spatele la public.

Cînd v-ați decis să vă faceți actriță?

Încă din școala primară (eu sînt craioveancă) mă ducea profesoara prin clase, spuneam poezii, cîntam, apoi am intrat în corul „Madona Dudu". Erau cîntăreți teribili acolo, a cîntat și Florica Cristoforeanu cu noi. Spuneam poezii și acasă, mă urcam pe masă, mama mă certa... Părinții nici nu se gîndeau să mă fac actriță. Aveam eu la Craiova o mătușă mai înstărită, care își reținea lojă la teatru, cum era pe atunci; și datorită ei am văzut de copil spectacole cu actori mari. La bunica mea au stat în gazdă doi artiști — soț și soție — într-o odăiță mică. Văd parcă și acum odăița aceea, cu o sobiță așa... Cîștigau foarte puțin amîndoi, el era tuberculos și foarte slab. Îmi aduc aminte cum îi mai ajuta bunica și cum tîrguiau cîte doi cartofi și îi fierbeau într-un blid la gura sobei.

Nu v-a speriat faptul că actorii duceau o viață atît de grea?

Ei, pe atunci nu-mi dădeam seama. Mai tîrziu, m-am mutat la București. Și am intrat în cor la Leonard. Cînd ajungeam seara acasă, îmi trăgea o palmă frate-meu, o palmă mama, că de unde vin. Mîncam niște bătăi strașnice. Numai sora mea mai ținea cu mine. Mama însă, nu, că să mă mărit, să fac copii...

La ce vîrstă ați intrat în trupa lui Leonard?

Pe la 17 ani. Scria în jurnal că se caută coriste. Pe urmă, Velimir Maximilian, care conducea trupa alături de Leonard, a început să-mi dea și cîte un rolișor mic, de două vorbe. De acolo, am intrat la Conservator, pe Știrbei-Vodă.

La muzică sau la teatru?

La teatru. La clasa lui Ion Livescu, actor la Teatrul Național. El mă lua și prin turnee ca să cîștig un ban. Eram săracă.

Și după ce ați absolvit conservatorul?

M-am angajat la Teatrul Mic, care-și avea sediul în Piața Palatului. Acolo am jucat cu Iancovescu, cu Mișu Fotino. După aceea am trecut la Compania Bulandra, pe urmă la Ventura, apoi la Sică Alexandrescu...

Cînd l-ați cunoscut pe Timică?

L-am cunoscut la Operetă. El ne învăța balet. Și tot dansînd, așa, la repetiții, ne-am îndrăgostit unul de altul și ne-am căsătorit.

Timică avea o pregătire specială ca maestru de balet?

Nu, dar făcea de toate: cînta, dansa. Juca juni primi comici... La Operetă trebuie să știi de toate.

Ați jucat împreună în teatre dramatice?

Da, foarte mult. La Ventura, la Sică... Colosal a fost el în *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski. În '47 am trecut amîndoi la Teatrul Național. Timică avea un mare talent tragicomic. Era un bărbat înalt, grațios, cu mîini frumoase, încărunțit foarte devreme. Cu părul alb, cu ochii albaștri, părea blînd. Publicului îi plăcea felul lui de a fi, de a da replica, firescul lui scenic. Unii ziceau: „Parcă e pe stradă". Dar e un neadevăr, căci firescul lui nu semăna cu cel de pe stradă.

Întotdeauna a avut stilul ăsta, de îmbinare a comicului cu tristețea, ca în Suflerul din „Căruța cu paiațe" de Mircea Ștefănescu?

Nu. Doar dacă rolul o permitea... Uneori lumea se prăpădea de rîs. Timică însă nu zîmbea. Rîdea soarele cînd rîdea Timică. Nu ca alții care șarjează și rîd cînd nu trebuie.

Timică nu rîdea în scenă?

Juca rolul, nu rîdea el. Numai dacă o cerea textul, dacă personajul trebuia să rîdă la un moment dat.

Cum se comporta Timică în viață, în culise, în relațiile cu colegii?

Era un om extraordinar de bun, de generos, generos și ca actor, adică în scenă. Ce înseamnă această generozitate? Adică își ajuta partenerul. Cînd jucai cu el, parcă te lua în brațe și creșteai și tu lîngă el. Sînt actori care te trag în jos.

De ce?

Pentru că nu știu să susțină o scenă. Meseria noastră te obligă să ridici tonul. Comedia, mai ales, se joacă cu tonul sus, cu ritm, dozajul unui rol contează enorm... Acum se discută mult în repetiții, toți actorii sînt foarte deștepți. Și recunosc că sînt foarte deștepți. Noi nu eram așa deștepți. Învățai bine rolul și trebuia să-l știi la perfecție. Mergeam în tramvai și mă gîndeam la rol, unde-am văzut eu un tip care s-ar potrivi? E necesar să știi ce-ți vine ție bine să faci, să ai simțul ăsta, să-ți știi măsura. Că măsură trebuie la comedie, nemaipomenit! Ca la farmacie, știți, cîntarul: ai pus mai mult, ai stricat totul!

Spuneți că vă gîndeați la cîte un tip care s-ar potrivi. De pildă, cînd ați compus rolul din „Micul infern", v-ați gîndit la vreo persoană reală, pe care ați întîlnit-o în viață?

Da. La soacra mea, mama lui Timică. Am luat ceva de la ea în actul III. Era bătrînă, nu avea dinți, vorbea stîlcit și totuși era foarte dulce... Cu ea semăna Timică, avea umor.

Erați mult mai tînără decît Timică...

Da, cu 17 ani.

... Și trăind alături de un mare actor, care era atît de generos cu colegii, cu siguranță nu v-a fost numai soț, ci și profesor. Ce ați învățat de la dînsul, ca actriță?

Avea un simț al firescului... Țin minte că în sala Comedia jucam *Cum vă place* de Shakespeare. Timică era

păstorul și eu păstorița și regizorul a rămas înnebunit de un gest al lui Timică: trăgea un miel prin iarbă și a rupt iarbă și i-a dat. Ultimul rol pe care l-a repetat a fost Robinson din *Fata fără zestre*, dar nu a mai apucat să-l joace, l-a jucat Birlic. Birlic era un mare actor, dar de alt gen. El producea ilaritate și prin fizicul lui... Timică nu, el era și drăguț, cînd era la frac, era la frac. ... Și eu, la fel, am putut să joc și rolul unei cucoane bine, elegan e.

Dispuneți de anumite procedee speciale de a da replica sau de a specula situația scenică astfel încît să capete caracter comic?

Trebuie să joci normal, dramatic, să nu te gîndești cum să faci să rîdă lumea... Eu, de exemplu, în ultimul act din *Micul infern* am tras personajul puțin așa, la omenesc, cînd bătrîna își aduce aminte de tot felul de lucruri. Sînt emoționată în momentul acela. Nu este o dramă, totuși mulți spectatori au lăcrimat acolo. Bineînțeles că eu am jucat întotdeauna comedie, nu mi s-au dat roluri de dramă...

De ce nu vi s-au dat roluri de dramă?

Pentru că pe vremuri, știți cum se juca? Eram angajată într-o trupă particulară ca duenă. Leni Caler era ingenua, Maria Mohor era cocheta, cutare era amorezul. Eu jucam subrete, soacre — deși eram tînără —, făceam roluri de caracter.

Cum se face că o femeie tînără era distribuită în soacră?

De la început am pornit pe acest gen. Mi-am zis că nu sînt destul de frumoasă — se purtau pe atunci frumoasele —, trebuia să fii într-adevăr frumoasă ca să joci roluri de ingenuă sau de cochetă. Eram și eu drăguță pe atunci, și tînără, dar nu aveam încredere în mine. Am pornit pe roluri de caracter. De-asta trăiesc și astăzi în teatru, după ce a trecut și tinerețea, și frumusețea. Cu genul meu, am putut să rezist. Să știți că multe actrițe se șablonizează pe un gen și rămîn cu ticuri... devin ridicole. Eu zic că o actriță foarte talentată trebuie să depășească acest handicap. De exemplu, Maria Ventura, nu era o frumusețe. Dar ce mare artistă era, Doamne!

Cronicile vremii spun că era fascinantă. Prin ce anume?

Prin talentul ăsta mare pe care îl avea. Era de o feminitate! Știu de la ea că arta este precizie. Să știi precis

de ce intri în scenă și ce trebuie să faci. Rîdea de murea în culise, cu actorii, făcea glume și cînd intra în scenă toată lumea încremenea. Țin minte că într-o piesă, pe cînd „logodnicul meu" cînta la pian, vecinii băteau în perete să nu mai facem gălăgie, iar ea își scotea pantoful să le răspundă. Cu spatele la sală, fără să se bage de seamă, îmi făcea cu ochiul și mă gîdila ca să rîd... Dar deodată se întorcea cu fața spre public cu pantoful în mînă, parcă o văd, și spunea o replică foarte dramatică, de amuțeau spectatorii.

Dacă între timp vă făcea cu ochiul și vă gîdila, înseamnă că nu trăia momentul...

Atît de bine știa ce are de făcut în scenă, atît de precis studia rolul, încît își permitea asemenea lucruri. Încerca uneori să-l facă și pe Timică să rîdă, dar Timică nici nu zîmbea. El nu se lăsa scos din atmosferă, orice s-ar fi întîmplat.

Alt gen de actor.

Da. Știți cine îl amuza pe Timică? Nu am văzut ca Timică să rîdă la cineva, dacă spunea o anecdotă, cum rîdea la Birlic. Birlic îl făcea pe Timică să rîdă pînă la lacrimi. Pentru că avea într-adevăr un mare haz.

După cîte știm, ați participat deseori la emisiunile teatrului radiofonic. Cum vă simțeați jucînd numai cu microfonul în față?

La radio mai mergea, dar la televiziune și la film nu mi-a plăcut prea mult. Nu mă atrăgea lucrul cu aparatele acelea pe care ți le pun în ochi. Mie îmi place numai trăirea pe scenă.

În fața camerei de luat vederi aveați un sentiment de artificialitate?

Da. Am fost cu Timică în Italia, turna el un film, în care am jucat și eu. Am stat două luni la Roma și mi s-a părut ceva îngrozitor. Nu pricep, zic, nu pricep lucrul ăsta: să fac întîi scena de la final, cum să te pui în starea personajului?... De aceea am refuzat multe filme.

Simțiți nevoia să aveți publicul în față?

Eu niciodată nu m-am uitat în sală, niciodată n-am vrut să știu că este acolo cineva cunoscut. Totuși, rumoarea

îmi dă o emoție plăcută, cînd știu rolul bine și sînt stăpînă pe el. Mi-a fost întotdeauna frică să nu fac prea mult, să nu exagerez. Sînt actori care se răsfață la public, considerînd că le este îngăduit să facă orice... Ei greșesc, după părerea mea. Orice ai juca, nu trebuie să vulgarizezi. Chiar dacă joci o mahalagioaică, nu trebuie să ajungi la naturalism. În *Fata fără zestre*, deși eram mama lui Emil Botta, mă îmbrăcam foarte elegant, mă fardam frumos...

Splendid spectacol a fost! V-a plăcut să jucați în „Fata fără zestre"?

Da. Însă în timpul repetițiilor s-a îmbolnăvit Timică. Nu pot să vă spun ce tragedie a fost atunci. Începusem să jucăm spectacolul, și el se afla în spital. Am jucat chiar și în seara în care el murea. Nu știam că moare, a murit noaptea tîrziu. Iar eu aveam scena cu rîsul acela nemaipomenit...

Iertați-ne că insistăm asupra unui moment atît de dureros... Îl știați pe soțul dumneavoastră grav bolnav, știați că este condamnat și totuși ați jucat comedie. Cum puteați să vă detașați de această dramă personală?

Se zice că în teatru trebuie să lași totul la ușă, să lași toate necazurile afară și să joci. Mi-a murit și frate, și tată, mă duceam la cimitir și seara am jucat. Timică a fost viața mea. Era și un om excepțional, și îl adoram ca actor. În timpul bolii lui, mă duceam la teatru devreme de tot. De cinci ori mă degrimam, plîngînd. Și iar îmi făceam alt fard, că nu se putea altfel. Cînd intram în scenă, eram personajul, și atunci... La 3—4 zile după moartea lui Timică am jucat. Și mi-a prins bine, să știți. Pentru că mă desprindeam de această durere. Mă stimula scena, ca și acum. Ce altceva mai am în viață? Am rămas numai cu o nepoată. Cînd mă duc la teatru, sînt alt om. Complet alt om. Acasă mă dor toate, mă dor oasele. Mă duc la teatru, în cabină, nu mai am nimic, urc de șase ori o scară mare și cobor într-un picior de cîte ori mă schimb.

Toți spun că sînteți fenomenală!

Ei, așa spun ei. Partenerele și partenerii mei mă iubesc și eu îi iubesc foarte mult. Am format așa, o familie, acolo. Este o hrană sufletească pentru mine; totdeauna am iubit această meserie și am făcut foarte multe sacrificii pentru ea.

Ce sacrificii ați făcut pentru profesie?

Cînd trebuie să joc, cu mine nu poți să discuți. Vii, îmi vorbești, dar eu sînt în altă parte. O viață întreagă nu am fumat, nu am băut, nu am pierdut nopți. Și vă rog să mă credeți că eram tînără și doream și eu să petrec, să dansez. Dar ziceam: „Mîine am matineu, nu se poate..."

Considerați că un actor, ca să practice această meserie, trebuie să aibă o viață particulară închinată în întregime ei?

Absolut... Nu trebuie să fii neom, să fii om. Dar îți trebuie o pondere. Eu toată viața am fost prima la repetiții, nu puteam să întîrzii, atîta intrase disciplina în mine.

Acesta era și stilul de viață al lui Timică?

Da. Și el era așa. Eram amîndoi foarte echilibrați. Asta este cuvîntul. Echilibrați.

Aveați o preocupare deosebită pentru antrenamentul fizic?

Da. Mergeam foarte mult pe jos, de exemplu. Eu mergeam pe jos la prima ploaie, toamna, la căderea frunzelor, apoi la prima ninsoare... Și acum îmi place să merg pe jos.

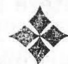
Vitalitatea extraordinară de care dați dovadă, tinerețea, și spirituală și fizică, se datorează și acestui regim de viață?

În teatru se cunoaște cînd faci abuzuri. Poate că la anii mei altă actriță nu ar mai putea să se mențină. Eu sînt prima la cabină, sînt prima la scenă, cînd se aude soneria sînt gata, mă fardez singură, pe mine nu m-a grimat nici un grimeur. Sînt actori care nu știu să-și pună o perucă, să se machieze... M-am gîndit foarte mult la meseria asta. Și la roluri, nu mai spun, m-am gîndit la fiece rol, cît de mic, tot l-am pus în valoare. N-am avut niciodată invidii, n-am căutat să fac rău nimănui. La mine, totul vine din suflet. Și viața mea, și personajele pe care le joc...

FARKAS IBOLYA:

Vreau ca spectatorul să se recunoască pe scenă

Data nașterii: 5 martie 1939. Absolventă a Institutului de teatru „Szentgyörgyi Istvan" din Tg. Mureș. Actriță de teatru și film. Face parte din colectivul Teatrului Național din Tîrgu Mureș (Secția maghiară). Principalele roluri interpretate pe scenă: Eliza Doolittle — *Pygmalion* de G. B. Shaw (1959); Monica — *Scandaloasa legătură* de J. B. Priestley (1959); Olga — *Liceenii* de K. Treniov (1960); Amelia — *Casa Bernardei Alba* de F. García Lorca (1961); Miza — *Titanic-vals* de Tudor Mușatescu (1963); Louise — *Opt femei* de Robert Thomas (1965); Frumoasa Elena — *Femeile troiene* de Euripide-Sartre (1966); Zsóka — *33 de scrisori anonime* de Mehes György (1967); Eromenis — *Prometeu* de Victor Eftimiu (1968); Alta Centa — *Act venețian* de Camil Petrescu (1968); Lady Windermere — *Evantaiul Lady-ei Windermere* de Oscar Wilde (1971); Lucia-Felicia — *Interesul general* de Aurel Baranga (1972); Maxine Falk — *Noaptea iguanei* de Tennessee Williams (1972); Lujza — *Iubire* de Barta Lajos (1973); Eva — *Tragedia omului* de Madách Imre (1975); Ana — *Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu (1975); Zenia — *Zorile sînt liniștite* de Boris Vasiliev (1976); Emilia — *Othello* de Shakespeare (1976); Viola — *Fii bun pînă la moarte* de Móricz Zsigmond (1977); Prințeasa Eboli — *Don Carlos* de Schiller (1977); Nastasia — *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu (1978); Bethlen Kata — *Orfana Bethlen Kata* de Kocsis Istvan (1978); Ortansa — *Proștii sub clar de lună* de T. Mazilu (1979); Goneril — *Regele Lear* de Shakespeare (1980); Elida — *Femeia mării* de Ibsen (1980); Gertrude — *Bánk Bán* de Katona József (1981); Zoe — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (1982).



Vă rugăm să menționați rolurile care au determinat formarea profilului dumneavoastră actoricesc ori au marcat momente de cotitură în activitatea dumneavoastră artistică. Prin ce anume au exercitat ele o asemenea influență?

Răspunsul pare a fi simplu; cu toţii sîntem conştienţi de momentele importante care, într-un fel sau altul, au contribuit la formarea profilului nostru teatral. Simt, totuşi, că nu pot răspunde cu toată siguranţa enumerînd numai cîteva roluri, deoarece am convingerea că pentru un actor îndrăgostit de profesia sa, fiecare rol, chiar şi cel mai neînsemnat, e un prilej de a-şi dezvolta personalitatea artistică şi de a face un nou pas în carieră. Se întîmplă ca pînă şi slăbiciunile unei piese sau ale unui rol să ne dea un impuls neaşteptat în îmbogăţirea paletei noastre interpretative, obligîndu-ne să suplinim printr-un efort propriu ceea ce lipsea textului şi să dăm viaţă astfel unui personaj ce apărea iniţial într-o lumină mai palidă. Bineînţeles, nu vreau să generalizez, exprim o părere personală, formată pe baza experienţei mele actoriceşti.

Revenind la punctele nodale ale carierei mele — la care mă gîndesc cu bucurie şi cu recunoştinţă — ţin să amintesc în primul rînd rolul Altei din *Act venețian* de Camil Petrescu, personaj pe care l-am putut juca după cîţiva ani de meserie şi după ce acumulasem experienţa mai multor roluri de mare întindere. Am avut şansa, în acest spectacol, să fiu partenera neuitatului Kovács György, actor strălucit, cu o personalitate cuceritoare. Dificultatea acestei sarcini artistice mă ameţea şi mă copleşea. Atunci am înţeles pentru prima oară cu adevărat ce înseamnă „meseria" de actor. Înainte, urmam mai mult glasul instinctului, îmi făceam rolurile pe bază de intuiţie, cu convingerea că, dacă exprim sincer ceea ce simt, rezultatul va fi de bună calitate. După o expresie maghiară (greu traductibilă în româneşte), mă lăsam călăuzită mai mult de avînt decît de gînd. Alături de Kovács György, sub îndrumarea regizorală a lui Emil Mandric, am început să învăţ că sinceritatea, inspiraţia constituie numai o parte a întregului, că pornirile şi sentimentele noastre trebuie să treacă prin filtrul raţiunii, pentru ca apoi să reapară şi să ajungă la spectatori sub forma unei sinteze în care se contopesc sentimentul, instinctul şi raţiunea. Atunci mi-am dat seama că fiecare gest, pe scenă, îşi are însemnătatea sa, că trebuie să-mi însuşesc o perfectă stăpînire a trupului meu, astfel încît fiecare gest, fiecare reacţie, fiecare mişcare să corespundă exact situaţiei date, însă fără rigiditate, fără automatisme. A fost o muncă tulburător de frumoasă, care nu s-a încheiat o dată cu repetiţiile, a continuat la fiecare reprezentaţie. Kovács György nu era numai un

partener, ci şi un pedagog, se pricepea să te stimuleze, şi dacă, după o reprezentaţie, era mulţumit de munca mea, nu se afla pe lume actriţă mai fericită ca mine...

O altă etapă deosebit de însemnată a activităţii mele profesionale a început o dată cu repetiţiile piesei *Iubire* de Barta Lajos. Ele mi-au prilejuit întîlnirea cu regizorul Harag György. Acolo am cunoscut din plin bucuria muncii colective, la care contribuie deopotrivă regizorul, actorul, scenograful. Era minunat să fiu părtaşă la procesul de creaţie realizat sub conducerea lui Harag, clarvăzătorul Harag, care simte ca nimeni altul cînd anumite mijloace de expresie scenică şi-au trăit traiul şi ştie ca nimeni altul să te îndrepte spre ceea ce este nou, fără teama de risc, cu veritabilă îndrăzneală artistică. Îmi aduc aminte cum stăteam uneori ceasuri întregi, grupaţi în mijlocul scenei (căci spectacolul era conceput pe o scenă complet goală), căutînd împreună soluţia, „cheia" unui pasaj de cîteva minute. Fiecare îşi spunea părerea, Harag tăcea şi, deodată, totul devenea simplu şi clar...

După cîte înţelegem, pentru Harag repetiţia nu este recapitularea monotonă a unor indicaţii prestabilite sau un „dresaj" al actorului, ci o căutare pasionantă, o cale spre cunoaşterea adevărului lăuntric al personajelor şi a relaţiilor lor.

Într-adevăr. El se pricepe excelent să aleagă din multele variante posibile pe cea mai bună, pe aceea care se potriveşte perfect concepţiei sale despre întregul spectacol.

V-am întrerupt. Doriţi să vă referiţi şi la alte trepte ale vieţii dumneavoastră artistice?

Femeia mării de Ibsen. Rolul titular. Strania, gingaşa, fragila, ciudata Elida. După *Domnişoara Nastasia* — exact inversul Elidei — regizorul Dan Alecsandrescu mi-a încredinţat acest minunat rol în care aveam prilejul să mă înfăţişez publicului sub o latură ce-i era necunoscută. Jucasem mult, personaje variate, dar pînă atunci nu îmi dezvăluisem predispoziţia pentru lirism. Or, eu simt că port şi semnele lirismului în persoana mea. Această convingere mi-a fost întărită de Dan Alecsandrescu, cu care mă înţeleg foarte bine, tocmai datorită încrederii reciproce.

M-aş putea opri şi asupra altor roluri care au constituit pentru mine „pietre de hotar", ca să ajung din nou la

ideea inițială, că fiecare sarcină ce i se încredințează contribuie într-o anume măsură la formarea personalității actorului. Proces pe care, în ceea ce mă privește, nu-l consider încheiat.

Vorbiți-ne despre ultimul rol pe care l-ați pregătit pentru scenă. Ce probleme v-a pus, cum le-ați abordat, cum ați colaborat cu regizorul?

Cel mai recent rol al meu în teatru a fost Zoe din *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale, în regia lui Dan Alecsandrescu. Ce probleme am avut? Cred că pot afirma, în numele întregii echipe, că problema noastră principală a fost să interpretăm această capodoperă — jucată de atîtea ori și în atîtea chipuri — altfel decît au văzut-o alții, să-i atribuim culori noi. Ne-am străduit să dăm acțiunii nuanțe aproape tragicomice. În cursul repetițiilor s-a format un spirit de echipă, am fost cu toții captivați de textul genial al lui Caragiale și publicul a înțeles intențiile noastre.

Cum ați conceput-o pe celebra și mult comentata „coana Joițica"?

Încă de la prima repetiție, s-a stabilit limpede că figura centrală a spectacolului e Zoe — femeie hotărîtă, sigură de sine, răzbătătoare, deșteaptă, conștientă de forța ei de atracție feminină și de tot ce poți obține folosindu-te de această forță. Nici pe departe nu e vorba de o „gîsculiță" prostuță, care pierde o scrisoare de dragoste și cade pradă desperării, iar cînd scrisoarea reapare, își revine în fire. Zoe știe prea bine ce riscă dacă scrisoarea nu va fi recuperată și e decisă să calce peste orice pentru a-și păstra poziția și puterea. Ea este la curent cu totul, toate sforile se trag cu știrea ei.

Un adevărat conducător politic, așadar?

A fost intenția noastră să punem accentul pe satira politică. Și cred că am reușit.

Cum obișnuiți să munciți la elaborarea unui rol? Cu ce începeți, care sînt fazele pe care le parcurgeți?

În primul rînd fac cunoștință cu piesa, cu ceea ce ea urmărește să spună spectatorului. Cel dintîi aspect care mă preocupă este acțiunea, adevărul acesteia. Dacă e vorba de o piesă clasică, sau istorică, studiez epoca și o confrunt cu prezentul, ca să văd prin ce diferă și prin ce se aseamănă ea

cu contemporaneitatea. Caut să dau viață personajului în așa fel, încît spectatorul să-l simtă ca pe un contemporan al lui, indiferent în ce secol s-ar desfășura piesa. Marile adevăruri umane trec peste granițele de timp și de spațiu. Sentimentele omenești sînt eterne, doar formele lor de expresie s-au schimbat sub influența civilizației. Am învățat „cum să ne purtăm", cum să ne acomodăm cerințelor societății, dar omul rămîne tot om.

Cine ar putea afirma contrariul?

În drama *Don Carlos* de Schiller am jucat rolul prințesei Eboli, în regia lui Kincses Elemér. Un critic mi-a reproșat că am exprimat cu prea mare pasiune dezamăgirea și gelozia acestei femei, diminuînd astfel prestanța ei de prințesă. Întreb: de ce ar fi trebuit prințesa Eboli să-și înfrîneze pasiunile cînd se afla singură în dormitorul ei?

Cînd considerați că ați avut o repetiție bună, rodnică? Și cînd vi se pare că repetiția a fost plicticoasă, sterilă?

Consider orice repetiție utilă, chiar dacă aparent este plicticoasă și neinteresantă.

De ce?

Poate pentru că eu nu mă plictisesc niciodată. Imaginația mea nu mă lasă să mă plictisesc. N-o spun ca să mă laud, ci pentru că așa este.

Dar în perioadele cînd nu repetați?

Chiar și atunci, lucrează în mine un fel de motor lăuntric care nu-mi îngăduie să stau inactivă. Mereu am cîte un proiect pe care îl realizez în aceste perioade de „liniște". De exemplu, pregătirea unor recitaluri personale.

Revenind la repetiții...

Dacă ele sînt totuși plictisitoare și nu aduc nimic nou, trebuie să existe un motiv — iar acest motiv este de cele mai multe ori lipsa de pregătire. Faptul că regizorul sau actorul lucrează în virtutea rutinei, nu participă cu întreaga ființă la procesul de creație. O asemenea situație îmi produce multă supărare și sînt destul de încăpățînată ca să nu admit să cedez în fața indiferenței altora. Mă înverșunez, lucrez cu și mai mare dăruire și — cum teatrul e un „joc"

de societate — chiar și într-o repetiție care a debutat plicticos se poate întîmpla pînă la urmă să concepem ceva original.

Bineînțeles, nu acestea sînt repetițiile cu adevărat folositoare. Mie îmi sînt utile cele care mă ajută să trec peste un punct mort, cînd simt că orice-aș face e fals și nu știu, pur și simplu, de unde s-o apuc. Dacă o repetiție mă ajută să depășesc acest impas, clarificîndu-mi ideile și punînd ordine în încîlceala sentimentelor mele, pot spune că ea a fost rodnică. Asta presupune, firește, spirit de echipă, să simțim cu toții că facem parte dintr-un întreg, că numai împreună, punînd tot sufletul, putem realiza un act artistic valoros.

Mă gîndesc cu plăcere la astfel de repetiții reușite. De exemplu, repetițiile conduse de Kincses Elemér la piesa *Zorile sînt liniștite* de Boris Vasiliev. Nu a fost o sarcină ușoară, am jucat piesa într-o sală mică, pe o scenă înconjurată de public. Ne aflam, practic, la o jumătate de metru distanță de spectatori. Am trăit cu emoție acel poem dramatic înduioșător de frumos, care, prin destinul a opt fete partizane și al unui plutonier-major, dădea spectrul unui întreg război mondial. Auzisem despre celebra montare a acestei piese la teatrul Taganka din Moscova, însă nici unul dintre noi nu văzuse acest spectacol și fantezia noastră zbura liber. Lucrînd cu entuziasm, purtînd griji comune și bucurîndu-ne în comun de fiecare scenă izbutită, neavînd în spectacol nici un fel de recuzită, bazîndu-ne numai pe noi înșine, pe emoțiile noastre, pe talentul nostru, am reușit să aducem — ca prin vrajă — în fața spectatorilor imaginile menite să-i facă să simtă durerile acelui război pustiitor. Spectacolul s-a bucurat de un mare succes, impunînd pe plan regizoral numele lui Kincses Elemér.

Lucrați și acasă la pregătirea rolului?

Bineînțeles că lucrez și acasă, nici nu-mi pot închipui că ar fi posibil altfel. Mă consider artist creator și procesul de creație nu poate fi despărțit după orar — acum lucrez și acum mă odihnesc. Mi se întîmplă să mă trezesc în toiul nopții, îmi vine în minte un accent, un gest, un detaliu de recuzită la care nu mă gîndisem și abia aștept să se facă ziuă ca să verific dacă ideea e bună. Desigur, repetiția are loc numai la teatru, dar să te pregătești poți oriunde — acasă, pe stradă, într-un magazin, în societate — și chiar trebuie s-o faci.

Mai desfășurați vreo activitate profesională în afara repetițiilor și a spectacolelor?

Cum vă spuneam, mă ocup de pregătirea unor recitaluri. Am avut un asemenea recital cu monodrama *Orfana Bethlen Kata* de Kocsis István, după care Electrecord a imprimat și un disc. Acum pregătesc un program de versuri, mă gîndesc la o selecție din operele unor poeți contemporani din țara noastră. Sper să pot prezenta în curînd acest nou recital publicului.

Ați recurs vreodată la metode speciale de cultivare a mijloacelor de expresie scenică: gimnastică, exerciții vocale, ș.a.?

Da! Spre șansa mea, pe cînd eram încă o fetiță — desigur, fără să mă fi pregătit de pe atunci pentru actorie — am urmat școala de balet. Apoi am făcut gimnastică și, ca membră a unei asociații sportive din Cluj, am luat parte chiar la competiții. Toate acestea aveau să se dovedească, mai tîrziu, extrem de utile în profesie. Am învățat să-mi stăpînesc corpul, lucru deosebit de necesar în munca actorului. Dar constatînd că glasul nu mi se supunea îndeajuns, nu exprima ceea ce simțeam exact așa cum o doream eu, am luat lecții de canto cu o renumită cîntăreață din Cluj. În aceste lecții am învățat foarte mult. Vocea mea a devenit un instrument fidel, expresiv, datorită faptului că mi-am perfecționat tehnica respirației și a vorbirii scenice. Iar de atunci, fac vocalize înainte de fiecare spectacol. Și în fiecare dimineață, fac gimnastică 30—40 de minute.

În compunerea personajului, folosiți anumite elemente observate în viața reală?

Foarte des. Mai ales dacă e vorba de o piesă contemporană. De exemplu, cînd am jucat Ortansa în *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu. Am îndrăgit enorm și piesa și rolul, deși majoritatea colegilor mei erau de altă părere. Ei credeau că piesa nu mai e actuală, că unele situații sînt forțate, dar mie tocmai asta mi s-a părut că dă valoare textului — faptul că oferă posibilitatea unui stil de joc grotesc. Am vrut s-o compun pe Ortansa astfel încît să nu fie numai un rol bine scris al unei piese — să fie „cineva“ pe care să-l recunoști. Am căutat trăsături ale acestui tip printre cunoscutele mele și, în cele din urmă, am reușit să creez o figură

vie, în carne și oase, fără să-și fi pierdut în același timp semnificația simbolică. Au contribuit și unele amănunte pe care le-am luat din viață, de exemplu obiceiul de a scormoni permanent în poșetă. (Multe femei poartă poșete mari, pline cu tot felul de nimicuri, dar unde nu găsesc niciodată tocmai obiectul care le trebuie.) Am folosit și un stil special de a vorbi: Ortansa flecărește la nesfîrșit, ca într-o avalanșă verbală, fără să asculte nici o clipă ce spun ceilalți.

Rolul Ortansei mi-a adus, în 1979, premiul ATM pentru cea mai bună creație feminină. A fost al treilea premiu acordat de ATM unor artiști maghiari din România, și sînt foarte mîndră că am primit această distincție după Lohinszky Loránd (1977) și Harag György (1978).

Dar cînd interpretați un personaj dintr-o piesă clasică? Vă inspirați tot din viață?

După cum am mai amintit urmăresc întotdeauna — chiar și într-o piesă clasică — să dau spectatorului senzația că are în față o figură contemporană, să se recunoască în ea, să-și recunoască vecinii, colegii, eventual prietenii. În această privință, materialul ni-l furnizează viața cotidiană, e necesar doar să privești în jurul tău. Există numeroși Harpagoni, Generile, Tartuffi, Nore, Femei ale mării, Regi Lear împrejurul nostru sau chiar sub același acoperiș cu noi. Trebuie doar să observăm caracteristicile care-i fac să semene cu predecesorii lor clasici — căci și acești predecesori au fost tot oameni. E, deci, normal să privesc cu atenție viața cotidiană și să folosesc acele aspecte care, după părerea mea, sînt caracteristice tipurilor pe care le interpretez.

Ce gen de roluri preferați? Care este categoria de personaje de care vă simțiți cel mai aproape?

Joc cu plăcere orice rol și mă simt cel mai bine cînd am de îndeplinit sarcini cît mai variate. Mi-am dat examenul de absolvire a Institutului de teatru cu Eliza Doolittle, rolul feminin principal din *Pygmalion*. Îmi amintesc de o cronică în care eram salutată drept actriță de comedie. După aceea, s-a întîmplat ca ani de zile să primesc numai roluri de dramă și m-am temut că-mi voi pierde simțul umorului, care-l poate ajuta pe om să depășească cele mai grele clipe ale vieții. Din fericire, nu e ușor să-ți pierzi acest simț. În ultimii ani, am avut ocazia să-mi încerc talentul în roluri diverse — de la tragedie pînă la burlesc — și n-aș putea spune categoric care e genul meu adevărat. Simt totuși că-mi sînt cele mai apropiate personajele purtătoare ale idealurilor umaniste, care îmi întăresc credința că voința omului este capabilă să înfrîngă orice greutăți.

Ce simțiți cînd interpretați un asemenea personaj?

Ce simt în asemenea clipe? Poate că devin și eu mai bună, prin aceea că reprezint vreme de cîteva ore idei și calități umane nobile. E o senzație plăcută să pleci de la teatru, după spectacol, simțind că ești iubită.

Dar cînd interpretați un personaj negativ? Vă identificați cu personajul sau păstrați față de el o anume distanță?

Dacă trebuie să interpretez un erou negativ, cum ar fi Goneril din *Regele Lear*, caut să deslușesc în primul rînd cauzele pentru care trăsăturile negative ies la suprafață. Oamenii nu sînt numai răi sau numai buni. Întotdeauna trebuie să existe o forță motrice care aduce în prim plan răul sau binele ce se ascunde în noi. În cazul lui Goneril, cred, a fost vorba la început de insatisfacția ei feminină, de nefericirea ei, care o face egoistă, invidioasă, iar după aceea, cînd, dimpotrivă, cunoaște marea dragoste, dorința împlinită, trece peste orice obstacole ca s-o păstreze. E gata să și ucidă, avînd, totodată, suficientă forță pentru a se autodistruge. Am înțeles, deci, motivele cruzimii ei, ceea ce nu înseamnă că am fost și de acord cu ea. Pe scenă însă, caut să mă identific cu personajele mele pentru că nu cred ca publicul să fie curios cum se raportează Farkas Ibolya la rolul respectiv. Publicul vine să vadă pe Goneril sau pe Lady Macbeth în întruchiparea actriței X sau Y. Așa cred eu, cel puțin...

Ce efect exercită teatrul asupra spectatorilor? Ați avut prilejuri să vă convingeți de influența sa asupra oamenilor? Vorbiți-ne despre un asemenea episod.

Nu de mult, am întreprins un turneu cu monodrama *Orfana Bethlen Kata* în Belgia, Olanda, Elveția și Italia. Am trecut prin emoții de nedescris, mai ales pînă la primul spectacol, care a avut loc la Bruxelles. Deși acasă dădusem peste 50 de reprezentații și cunoșteam reacția publicului față de conținutul piesei și față de interpretarea mea, acolo am intrat aproape în panică. Ce știam eu despre acel public? E adevărat că majoritatea spectatorilor înțelegeau limba maghiară, dar ei trăiau într-o altă orînduire socială, aveau

alte probleme și alt mod de a gîndi. Oare cum aveau să primească mesajul spectacolului? Știți cum l-au primit? M-au îndrăgit! M-au primit în inima lor, identificîndu-mă cu eroina mea Bethlen Kata. Nu mă cunoscuseră pînă atunci, nu aveau de unde, dar după spectacol n-am mai fost pentru ei o străină, o actriță venită dintr-o țară îndepărtată, am devenit o prietenă, datorită mesajului uman comunicat pe calea artei.

Unul din momentele cele mai emoționante a fost acela cînd un spectator olandez, care nu cunoștea deloc limba maghiară, a ținut să-mi strîngă mîna și mi-a mulțumit cu lacrimi în ochi pentru satisfacția estetică pe care i-a dăruit-o spectacolul. Această strîngere de mînă mi-a produs o mare bucurie. S-a adeverit încă o dată că puterea artei nu cunoaște hotar.

Sînteți cunoscută și ca o remarcabilă actriță de film. Activitatea cinematografică v-a ajutat în cariera teatrală?

Întrebarea nu este prea actuală pentru mine, fiindcă de aproape 15 ani n-am mai filmat. Filmările m-au ajutat să învăț unele laturi ale meseriei, chiar dacă n-au contribuit în mod decisiv la formarea profilului meu actoricesc. Am învățat, în primul rînd, simplitatea și sinceritatea. Filmul mi-a dat, poate, o mai mare încredere în mine. Mi-a dat posibilitatea să mă văd și astfel mi-am putut da seama unde am lucrat bine și unde am greșit. Dar ceea ce iți dăruiește cinematografia în primul rînd, e popularitatea. După proiecția unui singur film devii mai cunoscută decît în urma nu știu cîtor roluri jucate pe scenă de-a lungul multor ani. Toate acestea le spun însă ca o persoană care nu mai are mare contingență cu filmul. Formarea personalității mele actoricești a avut loc pe scenă! Datorită unei munci asidue, prin vocație, dăruire, eșecuri, reușite, amărăciuni și bucurii nesfîrșite, pe care nu ți le poate da cinematograful. Filmul, pentru un actor, poate fi ceva trecător — azi e, mîine nu mai e — dar teatrul rămîne! Teatrul e veșnic!

MIHAI FOTINO:

Demnitatea artei actoricești se întemeiază pe respectul valorilor

Născut la data de 14 septembrie 1930. După o perioadă de activitate în Teatrul dramatic din Brașov, se transferă în anul 1956 la Teatrul Național, „I. L. Caragiale". Roluri interpretate la Brașov între anii 1950—1956: Agamiță Dandanache — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; Rică Venturiano — *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (rol interpretat mai tîrziu și la Teatrul Național din București); Lelio — *Mincinosul* de Carlo Goldoni; Sir Andrew — *A douăsprezecea noapte* de William Shakespeare; Barbarosa — *Nota zero la purtare* de O. Sava și V. Stoenescu; Andronic — *Ultima oră* de Mihail Sebastian; Traian — *Titanic-vals* de Tudor Mușatescu. Alte personaje întruchipate pe scenă: Miroiu — *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian (1958); Mihai Mereuță — *Surorile Boga* de Horia Lovinescu (1959); Roman Liubeșkin — *Sălbaticii* de S. Mihalkov (1959); Petre Dinu — *Titanic vals* de Tudor Mușatescu (1960); Niki — *Siciliana* de Aurel Baranga (1960); Catindatul — *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale (1962); Adam — *Adam și Eva* de A. Baranga (1963); Slender — *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare (1963); Julius Sagamore — *O femeie cu bani* de G. B. Shaw (1964); Turculeț — *Opinia publică* de Aurel Baranga (1967); Doctorul Trilețki — *Un Hamlet de provincie* de A. P. Cehov (1967); Eduard — *Ucigaș fără simbrie* de Eugen Ionescu (1968); Paul Norall — *Sfîntul* de Eugen Barbu (1968); Regizorul — *Orașul nostru* de Thornton Wilder (1968); Călugărul — *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. T. Popescu (1969); Juggins — *Fanny* de George Bernard Shaw (1970); Platon — *Pisica în noaptea Anului nou* de Dumitru Radu Popescu (1971); Anzelm — *Prima zi de libertate* de L. Kruczkowski (1971); Rodion Nikolaevici — *Comedie de modă veche* de Aleksi Arbuzov (1975); Petrucchio — *Scorpia îmblînzită* de W. Shakespeare (1977); Trahanache — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (1979); Ion — *Idolul și Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu (1981). Filme, radio, televiziune.



În fișa dumneavoastră de creație figurează multe titluri din dramaturgia națională clasică și contemporană.

Care din aceste piese v-au oferit mai mari satisfacţii, ca interpret?

Primul rol care-mi vine în minte este acela din *Idolul şi Ion Anapoda*, pe care-l joc în momentul de faţă. Mărturisesc că-l iubesc pe Ion al lui Gemi Zamfirescu, mi-e foarte apropiat ca om, îl simt, îl înţeleg, îl joc cu plăcere. Îmi amintesc cu emoţie întîia mea compoziţie „de vîrstă" — eu ador compoziţia —,eram extrem de tînăr, la Braşov, şi prima mea întîlnire cu Caragiale a fost... Agamiţă Dandanache. Pe Trahanache îl juca regretatul meu tată, Mişu Fotino. Acum joc eu Trahanache, în *Scrisoarea pierdută* regizată de Radu Beligan, la Teatrul Naţional. M-am întîlnit de mai multe ori cu personajele lui Caragiale. Am jucat Rică Venturiano din *Noaptea furtunoasă*, Catindatul din *D-ale carnavalului*, în regia maestrului Sică Alexandrescu. În această sferă a dramaturgiei, am mers oarecum pe un drum bătătorit de Radu Beligan, care mi-a transmis un etalon foarte înalt; e un actor pe care îl respect în mod deosebit pentru gîndirea lui, pentru calitatea creaţiei sale artistice. În ce priveşte dramaturgia originală contemporană, am jucat mult Baranga, de la *Siciliana* pînă la *Opinia publică*. Am făcut mare succes cu *Siciliana*, vreo 500 de reprezentaţii... Şi ce bun era acolo Dem Rădulescu! Pe vremea aceea, el nu avea faimă, nu era încă „Bibanul". Dar se prefigura ca un talent de excepţie. „Bibanul" de aceea este un actor mare, pentru că este „Bibanul" şi trebuie luat ca atare. Stan şi Bran erau mari pentru că erau Stan şi Bran. Revenind la activitatea mea, un personaj de care m-am ataşat în mod deosebit a fost călugărul-poet din *Croitorii cei mari din Valahia* de Alexandru Popescu. Ce drag mi-a fost acel rol!...

L-aţi construit cu o deosebită sensibilitate, cu rafinament, ca pe o bijuterie lucrată în filigran.

Este o partitură generoasă pentru un actor. Plină de adevăr omenesc. Cînd nu cred într-un personaj, mi-e greu să-l fac.

Ca şi alte roluri pe care le-aţi citat, Călugărul aparţinea unei anumite tipologii: oameni blajini, sfioşi, fragili, vulnerabili. Tipologie care v-a reuşit întotdeauna. Şi care, după părerea noastră, vi se potriveşte cel mai bine.

Posibil. Dar eu cred că actorul trebuie să fie cît mai divers, nu pus în anumite sertăraşe. Să mergi tu la personaj, nu să aduci personajul la tine.

Totuşi, un autentic actor nu poate să nu aibă amprenta lui personală. Spuneaţi înainte că Stan şi Bran sînt mari pentru că sînt Stan şi Bran. Nu vine asta în contradicţie cu cerinţa de a merge la personaj?

Sigur, Stan şi Bran aduceau personajele la dînşii, dar pentru ei se scriau scenarii speciale, pe personalitatea lor.

N-ar fi bine ca şi autorii noştri contemporani să scrie roluri anume pentru actori?

Dar cine se gîndeşte la actori? Scriu dramaturgii pentru cineva?

Da, iată, Paul Everac a declarat că a scris „Un pahar de sifon" pentru Leopoldina Bălănuţă.

N-am ştiut. Înseamnă că a făcut un lucru foarte bun. Dar *Cartea lui Ioviţă* n-a scris-o pentru Florin Piersic.

Asta nu. El însuşi scria că această distribuire a fost o idee inspirată a lui Cornel Todea.

Acum cîţiva ani, am avut plăcerea să fiu numit preşedinte al juriului la unul din Colocviile de comedie de la Galaţi. Tema colocviului era actorul total, multilateral. Mi-am susţinut punctul de vedere, în contradicţie cu cei care afirmă că nu există actor total, că aceasta ar fi o falsă problemă. Eu cred că ideal pentru un actor este să poată face şi dramă şi comedie, să cînte, să danseze, să spună şi un cuplet satiric, dar să te şi înduioşeze într-o altă ipostază, într-un cuvînt, să fie în stare să parcurgă cea mai largă „paletă" interpretativă. Iată, Stela Popescu joacă revistă ca nimeni alta, dar a fost excelentă şi în *Trei surori*. Aşa îmi place mie să fie un actor. Sînt convins că există mari resurse de dramă la bunii noştri actori de comedie şi pot fi găsite mari resurse comice la eminenţii actori de dramă. N-ar fi păcat, de pildă, ca Marin Moraru să fie ţinut numai în comedie grotescă sau în parodie? Cînd el a făcut un atît de convingător Andronic, pe farmec liric, în *Ultima oră!*

Propria dumneavoastră creație ilustrează și ea o asemenea diversitate de mijloace. Multe din rolurile pe care le-ați interpretat se aflau la granița dintre rîs și lacrimă.

Într-adevăr, reușesc în *Comedie de modă veche* sau în *Idolul și Ion Anapoda* să smulg și un suspin de înțelegere, de umanitate, celor care au zîmbit la alte scene din aceste spectacole și la alte roluri ale mele.

Ce înțelegeți prin noțiunea de „actor total"?

Un actor care să poată face pe scenă cît mai multe lucruri. Practic, orice...

Adică, să poată fi distribuit în orice gen de personaje? Acest lucru ni s-ar părea imposibil, căci orice interpret se caracterizează prin niște date fizice și psihice, printr-o structură individuală care, oricît ar fi de deschisă și de labilă nu este fără limite.

Nu pretind să fie ignorată această structură în alcătuirea distribuțiilor. Aș vrea, tocmai, să fie speculate toate valențele de care dispune actorul în însăși structura sa. Am convingerea că actorul român are posibilități mult mai bogate decît apar în multe spectacole, posibilități insuficient valorificate de regizorii actuali. România a fost întotdeauna un „pămînt bun" pentru actorii de teatru și sper să fie și în viitor același teren fertil în talente actoricești. Cum le cultivăm? Mă gîndesc ce pedagog iscusit era Sică Alexandrescu; știa exact cît trebuie să fie de lungă pînă și pauza dintre o replică și alta. Moni Ghelerter nu dădea indicații la fel de minuțioase, în schimb se pricepea de minune să creeze o atmosferă, să așeze fiecare actor la locul pe care trebuia să-l ocupe în lumea piesei, a spectacolului. Consider că astăzi regia este deficitară în privința îndrumării actorilor. Trebuie să recunoașteți că uneori se merge chiar spre o șablonizare a actorului.

Diversitatea pe care o preconizați ar trebui să decurgă în primul rînd, din solicitările adresate actorilor. Ați amintit exemplul Stelei Popescu: un destin aparte a condus-o și prin teatrul de revistă, unde și-a putut demonstra și dezvolta calitățile corespunzătoare. Leopoldina Bălănuță a fost distribuită într-o comedie muzicală după Vasile Alecsandri și atît oamenii de specialitate cît și spectatorii au constatat cu uimire cît umor cuceritor, cîtă dezinvoltură în cîntec și dans poate avea această mare tragediană. Posibilitatea actorului de a se desfășura multilateral pornește, așadar, de la dramaturgia pe care o interpretează. Și cum baza formării actorilor unei țări o constituie, în primul rînd, dramaturgia originală...

...Evident, din partea acestei dramaturgii așteptăm roluri complexe, ca univers sufletesc și ca modalități artistice de expresie, personaje „cu carne", cum spunem noi, cu adevăr.

Faceți parte dintr-o familie de actori, se poate spune că ați crescut în teatru. Cum v-ați făcut ucenicia în această artă? Care sînt condițiile prielnice însușirii și practicării ei?

Prin 1947, în sala actuală a Teatrului de Comedie, o companie particulară reprezenta piesa *Clasa a 8-a B* cu Birlic, Radu Beligan, Ion Talianu, Coty Hociung, Mișu Fotino-senior și alții. Între timp, tatăl meu s-a angajat la Teatrul Național și urma să aibă premieră cu *O zi de odihnă* de V. Kataev. Trebuia înlocuit urgent în rolul intendentului școlii — un rol mic. Eu abia terminasem liceul; știam tot textul pe dinafară. Mi-a pus Coty Hociung o mustață, să par mai în vîrstă, și m-au „aruncat" în scenă. Nu era nici o minciună pe afiș: tot Mișu Fotino mă chema și pe mine. Acesta a fost debutul meu în teatru. Bineînțeles, încă nu înseamnă că eram actor. Am mai jucat rolișoare mărunte, am făcut regie de culise și apoi am fost angajat la Teatrul din Brașov, pentru ca mai tîrziu să intru, prin concurs, la Teatrul Național din București. Meseria am învățat-o pe parcurs, de la maeștrii alături de care jucam.

Ați „furat-o", cu alte cuvinte?

Da, asta-i o meserie de „hoți"...

Dar „hoți de vulturi", cum ar spune Dumitru Radu Popescu.

Eu „fur" de pe stradă tipuri, „fur" ticuri de la unul, de la altul, chiar dacă nu le voi folosi niciodată pe scenă. Și „fur" de la colegi, — un furt care nu-i păgubește cu nimic. Îmi place și acum — ca în adolescență — să stau la arlechin și să văd de acolo spectacole bune, actori buni. Veneam să văd încă și încă o dată scena lecturii ziarului, din *O noapte*

furtunoasă, cu Giugaru și Marcel Anghelescu. Era un deliciu, făceau scena asta genial, păcat că n-a rămas înregistrată pe peliculă.

Ce ați învățat de la ei, privindu-i de la arlechin?

N-aș putea să vă răspund exact. Așa cum se spune despre cultura generală a unui om, că este ceea ce i-a rămas după ce a uitat tot ce a citit, probabil că și cultura artistică e, într-o măsură, ceea ce îți rămîne după ce i-ai văzut mult de tot jucînd pe marii actori. De imitat, nu-i poți imita. Cînd am fost distribuit în Trahanache, mă strivea amintirea lui Alexandru Giugaru. Un lucru însă, cert, l-am învățat de la bătrînii maeștri: respectul pentru profesie. Țin minte cu ce respect profund intram în Teatrul Național. M-a copleșit emoția cînd m-am văzut distribuit în Miroiu din *Steaua fără nume*, după Beligan, în cuplu cu Marietta Deculescu! Cu ce venerație mă uitam la acei „monștri sacri" alături de care jucam și care se numeau Birlic, Costache Antoniu, Eugenia Popovici...

Admirația pentru maeștri e de natură să-l timoreze pe un tînăr actor?

Eu cred, mai degrabă, că îl stimulează, îl confruntă cu un etalon foarte înalt și îl pune la ambiție, în sensul bun al cuvîntului. Maeștrii îi oferă nu numai o lecție artistică dar și una etică, fiindcă demnitatea artei noastre se întemeiază pe respectul valorilor. Cu ani în urmă, se obișnuia ca studenții Institutului de Teatru să facă figurație în teatrele profesioniste și nu cred că era un obicei rău. Nu ca să se „profesionalizeze" pretimpuriu, ci ca să respire aerul scenei, să se obișnuiască cu teatrul, cu legile vieții lui interne. Vedeți, în teatru se creează o ierarhie a valorilor. Fiecare trebuie să-și cunoască și să-și onoreze locul pe care-l ocupă în această ierarhie. Și aici e nevoie, ca peste tot, și de generali, dar și de soldați. Există actori pentru maraton și actori pentru „suta de metri". Să ne imaginăm că, într-un concert simfonic, contrabașii au de cîntat, la măsura 34, două note: „do-mi". Atît au de făcut. Ce ar fi dacă ei ar vrea să se audă tot timpul? Cum ar mai strica ei concertul! Dacă într-un spectacol Rosencrantz se vede mai mult decît Hamlet, înseamnă că interpretul lui Hamlet e foarte prost, și degeaba s-a mai pus în scenă această piesă.

Ierarhia despre care vorbeați nu poate fi, totuși, fixată odată pentru totdeauna. Iată exemplul unei actrițe ca Monica Ghiuță. Și-a început cariera sub auspicii favorabile, a avut apoi o perioadă în care a fost prea puțin în atenția publicului, a regizorilor, a criticii, pentru ca în ultimii ani să „țîșnească" din nou cu un șir de creații excelente.

Astfel de evoluții cu sinuozități surprinzătoare sînt rare. În genere, un actor își găsește, în prima parte a carierei, locul său real în ierarhia valorilor. Dar pentru asta, trebuie să aibă șansa de a juca. Nu cred că a ajuns cineva actor mare pe două vorbe. După ce a devenit vedetă, îl observă lumea și dacă apare o secundă. Pregătind un turneu în U.R.S.S., Sică Alexandrescu a pus în figurația *Revizorului* artiști ca Aura Buzescu sau Ion Finteșteanu. Aceștia erau aplaudați în final, dar nu pentru că făcuseră ceva deosebit în spectacol, ci pentru că publicul știa că ei sînt Aura Buzescu sau Finteșteanu. Am să vă povestesc o întîmplare reală, deși pare anecdotă. Birlic juca, după cum știți, în *Oameni care tac* rolul unui arestat. Acțiunea se desfășura pe două planuri suprapuse — în biroul comisarului și dedesubt, în arestul poliției. La un moment dat, era un episod destul de lung, care se juca numai în planul de sus, iar în acest timp personajul interpretat de Birlic trebuia să rămînă în scenă și să doarmă în patul său din celulă. Cum însă Birlic avea o fire neastîmpărată și era greu să-l ții imobil o jumătate de oră, regizorul a pus un figurant care stătea culcat, apoi ieșea cu pătura pe cap și reintra — tot cu pătura pe cap — Birlic. Ei bine, figurantul lua aplauze la ieșirea din scenă. Lumea credea că e Birlic...

Era o formă de „mit al vedetei".

Dar abia cînd ai devenit vedetă, se deschide marea problemă a răspunderii. Se spunea, pe vremuri, că „galeria te ia prima în brațe, dar tot prima te lasă". Marii actori nu jucau pentru o elită, ei jucau pentru publicul larg, popular, și știau cît de ușor poți pierde din mînă „galeria" prin concesii făcute prostului gust.

Cum poate fi cultivat, în teatru, un climat potrivnic compromisurilor de ordin artistic?

Acest climat pornește de la lucruri mărunte. Vă amintiți o deviză a Teatrului de Comedie, la înființarea sa: „Specta-

colul începe din foaier". Începe de la aspectul holului, de la felul cum este primit spectatorul cînd vine să-și cumpere biletul, cum îl întîmpină garderobiera și plasatoarea. Începe de la grija mașinistului să nu facă zgomot în culise în timp ce tu, interpretul, îți dai sufletul ca să ții publicul cu respirația tăiată; de la respectul recuziterului care știe că nu trebuie să fie praf în ceașca pe care actorul o duce la gură; de la grija cabinierelor să nu încurce costumele, mai ales în spectacole cu schimbări numeroase și rapide. Profesionalismul presupune funcționarea perfectă a tuturor acestor sectoare, căci în timpul spectacolului, culisele se aseamănă cu un agregat, pe care publicul nici nu-l bănuiește, dar unde fiecare rotiță e importantă. Din lipsă de calificare a unor cadre noi, se pierd meserii prețioase pentru teatru, cum ar fi aceea de machior, de șef-cortinier. Păi șeful-cortinier era o figură în teatru, cum știa el să tragă cortina ca să cadă exact pe momentul dramatic al finalului de act sau de tablou, să coincidă exact cu schimbarea de lumină, cu muzica ș.a.m.d... Însă, firește, climatul artistic trebuie să fie determinat de actori, prin exigența lor maximă, prin integrarea în ansamblu, prin respectul reciproc. Și pentru că veni vorba, ce folositoare erau, cu ani în urmă, spectacolele speciale pentru actori, pe care le programau teatrele, pe rînd, în fiecare marți, la orele 14! Ne cunoșteam mai bine, învățam să ne stimăm și creștea spiritul de emulație.

Ați luat parte la diferite turnee ale teatrelor românești peste hotare. Ce sentiment v-au dat întîlnirile cu publicul străin?

Un sentiment de mîndrie pentru valoarea teatrului românesc, pentru nivelul artei noastre actoricești. Ne-am prezentat întotdeauna cu fruntea sus, de la egal la egal cu cele mai bune trupe ale lumii. Așa a fost și cu prilejul ultimului turneu al Teatrului Național la Paris, cînd *O scrisoare pierdută* în regia lui Radu Beligan și *Generoasa fundație* în regia lui Horea Popescu s-au bucurat de un succes remarcabil — săli pline, entuziaste, cronici deosebit de favorabile. O „îndrăzneală" a fost din partea noastră să mergem acasă, la ruși, cu *Comedia de modă veche* a lui Arbuzov. Și ce satisfacție putea fi mai mare, decît aceea de a-l vedea pe celebrul Innokenti Smoktunovski venind în pauză la cabină și îmbrățișîndu-mă și de a-l auzi exclamînd, în final, că „îmbinarea de slavi cu latini a ieșit formidabil!" Turneele noastre au

însemnat nu numai biruințe artistice, dar și contribuții la propaganda valorilor spirituale românești. Citind rîndurile unui cronicar suedez care, pe marginea spectacolelor Teatrului de Comedie aducea un adevărat elogiu muzicalității limbii române, inima mi s-a umplut de un justificat orgoliu la gîndul că sînt și eu unul din cei care slujesc, prin rostirea scenică, frumusețile acestei limbi. Iar în Ungaria, în timp ce mulțumeam aplauzelor călduroase ale publicului la *Croitorii cei mari din Valahia*, m-am simțit mîndru de a fi un urmaș al acelor valahi care de mii de ani au clădit o civilizație și o cultură în spațiul carpato-dunărean. Și fericit de a vedea că teatrul este un bun mesager al idealurilor noastre patriotice, al ideii de pace și înțelegere între popoare.

ALEXANDRINA HALIC:

Surprizele teatrului pentru copii

Data nașterii: 9 noiembrie 1941. Actriță a Teatrului pentru tineret și copii „Ion Creangă". Din principalele roluri interpretate: Ira vrăbiuța — *Băiatul din banca a doua* de Alecu Popovici (1961); Petzold — *Emil și detectivii*, dramatizare după Erich Kästner (1962); Dorrit — *Micuța Dorrit* după Ch. Dickens (1962); Mielușel — *Misterul cizmei* de Hans Albert Pederzani (1962); Oana — *Apus de soare* de Barbu Delavrancea (1963); Decebal și Gena — *Titanic Vals* de Tudor Mușatescu (1963); Dana — *Nota zero la purtare* de O. Sava și V. Stoenescu (1966); Nicușor — *Naufragiații* de Ștefan Berciu (1967); Firică — *Adresanții necunoscuți* de Remus Nastu (1968); Radu — *Poveste neterminată* de Al. Popovici (1969); Pinocchio — *Pinocchio*, după Carlo Collodi (1971 și 1981); Piersicuță — *Moștenitorii* de I. D. Șerban (1973); Alice — *Alice în țara minunilor*, dramatizare de Valeriu Moisescu după Lewis Carrol (1977); Sfîrlă — *Sfîrlă năzdrăvanul* de G. M. Zamfirescu (1977); Eroul titular în piesa *Micul prinț*, după Antoine de Saint-Exupéry (1979); Mary — *Cădere liberă* de Collin Mortimer (1981). Activitate bogată în teatrul radiofonic.



După cîte știm, v-ați consacrat întreaga carieră dramatică teatrului pentru copii. Ați mai lucrat la vreun alt teatru în afară de „Ion Creangă"? Ați interpretat și alte personaje decît copii?

Am lucrat un an la Botoșani, îndată după absolvirea Institutului. Acolo am jucat Oana din *Apus de soare*, Decebal și Gena din *Titanic vals*. Am mai jucat o *stewardesă*, Ira, în *104 pagini despre dragoste* de Edvard Radzinski, la Teatrul „Ion Creangă". Am jucat rar în spectacole destinate adulților.

Există vreo diferență între a juca pentru copii și a juca pentru adulți?

Cred că da, în măsura în care ne referim la anumite categorii de vîrstă. Pînă la 10—11 ani, copiii mai au curajul să participe ei înșiși la spectacol și participarea publicului aduce surprize actorului. Copiii interpelează, întreabă, insistă — din sală — iar spectacolul trebuie conceput astfel încît să se preteze la aceste intervenții. Mi s-ar părea o impolitețe din partea ta, ca interpret, să nu acorzi atenție reacției spontane a copiilor oprindu-te, înregistrînd și, în măsura posibilului, chiar răspunzîndu-le. În cele mai multe cazuri spectacolul de copii, prin specificul său, nu are nimic de pierdut prin asemenea intervenții. Probabil că pe un actor care nu s-a mai întîlnit cu acest gen de spectacole întreruperile l-ar deconcerta, l-ar enerva, l-ar scoate din situația scenică, din atmosferă. De aceea spun că teatrul pentru copii îți pretinde o formație actoricească specială, pe care o capeți prin experiență, jucînd în fața micilor spectatori. E necesar să simți sala, să ai o anume detașare, să fii totodată și pe scenă, și cu ochii și cu urechea la public.

Cam ce întreabă sau ce exclamă copiii?

De exemplu, spre sfîrșitul spectacolului *Pinocchio* îi nemulțumește faptul că grupul celor răi, deși au fost prinși, nu înapoiază banii furați. Ei vor ca triumful dreptății să fie deplin. Și atunci, strigă în cor: „Ia-le banii! Ia-le banii!" Am răspuns o dată: „Dar credeți că-i mai au?" Explicația li s-a părut satisfăcătoare și am păstrat replica în situații asemănătoare. Spectatorii-copii sînt foarte spontani și se comportă mereu altfel. Uneori îmi strigă, la final: „Pinocchio, știi că nu mai ai nas?" Iar eu trebuie să duc mîna la nas, să arăt într-un fel oarecare că am înregistrat observația lor, altminteri se simt jigniți că nu sînt luați în considerare. Într-o scenă, intru cu urechi de măgar și ei strigă din toate puterile: „Ți-au crescut urechi de măgar!" Și nu pot trece la replica următoare pînă nu-mi pipăi urechile și nu observ cît de mult s-au lungit.

Cum vă explicați aceste reacții ale copiilor? Cred ei mai mult decît adulții în adevărul celor petrecute pe scenă?

Nu, n-am impresia asta. După părerea mea, își dau seama că e un joc și au curajul să intre și ei în joaca noastră. Poate că și un spectator matur ar simți la un moment dat

nevoia unei reacții cu glas tare, la teatru, dar educația, vîrsta, nu i-o permit. Colegii din alte teatre, obișnuiți să aibă relații mai sobre cu publicul, se miră că noi putem apărea fără rețineri în fața unor săli de copii, ale căror reacții zgomotoase pe ei i-ar crispa.

Capacitatea de a juca în fața unor asemenea săli este numai rodul experienței, sau și al unei structuri interioare aparte?

Este o întîmplare fericită cînd există și una și alta. Dar eu cred că determinant este talentul și că actori înzestrați cu o mare mobilitate scenică, cum ar fi Horațiu Mălăele sau Mihai Mălaimare, ar putea juca perfect în spectacole pentru copii. Au și jucat, de altfel...

Credeți, așadar, că orice actor talentat poate juca pentru copii?

Da, dacă posedă, pe lîngă talent, o anumită mobilitate, o anumită maleabilitate și o anume doză de curaj în fața unei săli de copii. Un actor care face cu mare plăcere teatru pentru copii este, de pildă, Ion Lucian...

E cazul rar al unui actor de frunte, „cap de afiș" în teatrul pentru adulți și care totodată își dăruiește o bună parte a activității sale artistice teatrului pentru copii. Dar tocmai raritatea cazului ar pleda pentru o structură artistică specială.

O trăsătură importantă a actorului în teatrul pentru copii — ca și în teatrul de revistă, spre exemplu — este priceperea de a „trece rampa", de a comunica direct cu spectatorii. În teatrul destinat adulților, actorul creează de obicei un fel de perdea între personaj și public...

Așa-numitul „al patrulea perete". Dar nu întotdeauna.

La noi în țară, cu excepția unor experiențe răzlețe, nu prea apar spectacole în care să se nască un contact direct între scenă și public.

Aveți dreptate. Și probabil, însăși modalitatea trupei de a se adresa publicului este diferită, în Teatrul „Ion Creangă". În alte teatre, chiar la spectacole-basm, reacția copiilor nu este la fel de vie.

S-ar putea să-i intimideze anumite săli de spectacole. Sau prezența unui număr mare de spectatori maturi. În teatrul care le este anume consacrat, copiii se simt la ei acasă, se manifestă mai liber, chiar și fără să fie incitați de pe scenă. De altfel, și fără să intervină prin exclamații îi poți simți în permanență, dacă sînt alături de tine, dacă urmăresc cu interes spectacolul, îi simți cînd nu înțeleg ceva sau cînd se plictisesc și începi să-i „pierzi" din mînă. Și în acest din urmă caz, poți ieși din linia ortodoxă a rolului (această libertate constituie, după mine, încă o caracteristică a teatrului pentru copii) și îți este îngăduit, e chiar necesar, să subliniezi un aspect, să dezvolți un moment pe care simți că sala nu l-a priceput bine. Și tocmai asta e minunat aici, în teatrul pentru copii: relația neașteptată, neprevăzută, cu fiecare sală, cu fiecare public nou.

Vă rugăm să ne vorbiți despre unele particularități ale spectatorului-copil.

Copilul este la vîrsta cînd percepe și „încasează" exact ceea *ce* se întîmplă în spectacol, sesizează foarte just acțiunea, nu și subtilitățile de interpretare. Orice abatere de la logica acțiunii, a personajelor, îl nemulțumește. În schimb, dacă acțiunea este bine condusă și rezolvată, nu se poate să nu-l cucerești. Copiii apreciază mai mult acțiunea, mișcarea, culoarea decît cuvintele, decît replicile; ei urmăresc cu o mare satisfacție imaginile vizuale ale unei povești dinainte știute. Pentru dînșii toate personajele unei piese se împart, net, în buni și răi, aceste două categorii trebuie delimitate foarte clar în spectacol. Copiii nu gustă parodia, lipsa de culoare, dialogul static, nu înregistrează spectacolele de factură poetică.

Aveți senzația că spectatorii-copii au evoluat, în cei 20 de ani de cînd jucați pentru ei?

Cei foarte mici, nu. Au aceeași nevoie de basm, de acțiune... Cei mari au tendința de a „fugi" mai curînd spre teatrul pentru oameni maturi. La 15—16 ani, mulți școlari n-au mai avut răbdare să asculte nici măcar un text atît de fermecător ca *Micul prinț*. Asta m-a întristat și m-a pus pe gînduri. Spectatorii adolescenți reprezintă o categorie cu probleme extrem de dificile și de delicate, pe care noi sîntem departe de a le reflecta satisfăcător pe scenă. Ei doresc să fie luați în serios, cu întrebările, cu dilemele vîrstei lor.

Nu avem încă o dramaturgie pentru adolescenţi, care să corespundă acestor însemnate cerinţe.

Aţi intrat în trupa teatrului pentru copii întîmplător, sau ca urmare a unei opţiuni personale, a unei adeziuni deliberate la acest gen artistic?

În Institut, din cauza datelor mele fizice — statură, voce — se punea problema ce fel de personaje voi putea eu să interpretez în teatru. Ar fi trebuit să aştept cine ştie cît ca să se ivească vreun rol de băieţaş în travesti. La un moment dat, era chiar sub semnul întrebării dacă voi deveni actriţă sau nu. Spre norocul meu, în acea perioadă s-a înfiinţat Teatrul pentru tineret şi copii, iar regizorul şi profesorul Ion Cojar a considerat că voi fi utilă acestui teatru, unde am şi jucat, în calitate de colaboratoare, încă din ultimii doi ani de studenţie. Pentru mine angajarea în teatrul pentru copii nu însemna o constrîngere, ci unica speranţă de a-mi practica meseria. Am fost fericită venind în acest teatru şi am avut parte aci de satisfacţii artistice. Poate aş fi jucat cîte ceva şi într-un alt teatru, dar gîndiţi-vă, ce roluri mi-ar fi putut reveni mie acolo?

În această privinţă, ne permitem să nu fim de acord cu dumneavoastră. Sînteţi dotată cu rare calităţi scenice, care v-ar da posibilitatea să interpretaţi roluri de seamă ale marelui repertoriu. Fireşte, nu sînt cu nimic mai puţin vrednice de preţuire talentul şi devoţiunea cu care slujiţi teatrul pentru copii. Dacă totuşi împrejurările vă vor pune vreodată în situaţia de a vă desfăşura o parte din activitate în spectacole adresate celor maturi, credeţi că aceasta v-ar pretinde un efort de adaptare?

Cred că da. Am impresia că mi-am „deformat" oarecum felul de a fi şi de a mă comporta, şi pe scenă şi în viaţă, am pierdut din firescul oamenilor mari...

Există o influenţă reciprocă între personajele pe care le interpretaţi — de obicei copii — şi felul cum vă comportaţi în viaţa extra-scenică?

Dincolo de datele fizice care m-au ajutat să interpretez roluri de copii, cred că am păstrat şi lăuntric o disponibilitate pentru copilărie. De obicei, la 19 ani nu poţi fi un actor foarte bun pentru că n-ai trăit încă multe din stările pe

care ar trebui să le joci. Dacă nu le-ai trăit, de unde să le cunoşti? Imiţi ce-ai văzut la alţii sau faci cum îţi închipui că ar putea să fie. La 40 de ani poţi fi un actor mult mai bun, nu numai datorită experienţei profesionale, dar şi pentru că poţi apela la amintirea trăirilor tale, poţi construi astfel situaţii scenice veridice. Cînd joci copii, lucrurile se petrec oarecum invers. Cu timpul, îţi pierzi candoarea vîrstei cînd totul e mirare şi întrebare. Şi atunci, trebuie să-ţi păstrezi o anume detaşare, o anume seninătate. Să poţi rămîne senin, să redai aspectul exterior al copilului ca o oglindire a stării interioare.

Pentru un actor, a se travesti într-o persoană mult mai în vîrstă sau într-un copil înseamnă deopotrivă un efort compoziţional deosebit. Care e, totuşi, diferenţa de mijloace artistice?

Ca să te travesteşti, de exemplu, într-o babă, poţi folosi mai multe mijloace exterioare. Există tot felul de artificii care te ajută: machiajul, peruca etc. Cînd joci un copil, principalul e să-ţi creezi starea interioară adecvată; numai aşa vei putea sugera şi înfăţişarea personajului. Am văzut-o pe Silvia Chicoş jucînd copii, la o etate destul de înaintată. Era fermecătoare şi credibilă, în ciuda vîrstei şi a bolii grele de care suferea. Poseda secretul de a întruchipa psihologia copilului, era un miracol, se născuse cu ei.

În altă ordine de idei, aş vrea să subliniez că teatrul pentru copii trebuie făcut cu actori care să nu se simtă sacrificaţi pentru că sînt limitaţi la genul acesta. De aceea, ei ar trebui să aibă posibilitatea să-şi desfăşoare o parte din activitate în spectacole de seară, unde să beneficieze de un regim similar cu al oricărei alte trupe teatrale.

Vă referiţi, desigur, la spectacole adresate adolescenţilor, capitol la care repertoriul nostru rămîne, din păcate, deficitar.

Chiar dacă dramaturgia originală contemporană ne oferă în momentul de faţă puţine lucrări valoroase, putem recurge la adaptări sau dramatizări din literatura română clasică sau modernă, ca să nu mai vorbesc de capodoperele dramaturgiei universale, de teatrul romantic şi aşa mai departe. La 15—16 ani, adolescenţii îl gustă din plin şi pe Shakespeare.

Revenind la rolurile de copii pe care le-aţi interpretat, ne-ar interesa în ce fel v-aţi apropiat de universul copi-

lăriei. Ați studiat psihologia copilului, v-ați documentat în grădinițe, în școli, ori v-ați bazat pe amintiri personale?

Am învățat pas cu pas, din practica meseriei. Modelele vii erau zilnic în sală. Deși eu nu cred prea mult în imitarea nemijlocită a modelelor. Există un har care însumează tot ce ai văzut și ai trăit. Dacă ai harul acesta, vei fi adevărat pe scenă, vei găsi măsura exactă. Inconștient, probabil că am înregistrat gesturi și comportări ale băieților — căci joc mai mult băieți. În afară de asta, i-am avut mereu în față pe cei doi copii ai mei — un băiat și o fată.

E neobișnuit să fii pe scenă la fel de mică sau chiar mai mică decît proprii tăi copii... Se spune că maternitatea maturizează, formează un alt univers. Rolul de mamă nu v-a îndepărtat de rolurile-copii?

Mama și gospodina de acasă sînt perfect detașate de personajul de pe scenă. Nu că vrei sau că ți-o impui: de asta ești actor, ai înzestrarea aceasta.

Orice gen de teatru pretinde o anume dispoziție pentru joc, nu întîmplător spunem că actorul „joacă". Dar în teatrul pentru copii această dispoziție se manifestă mai direct ca oriunde, acolo actorul „se joacă". În ce fel se creează această dispoziție pentru joc, care presupune desprinderea totală de grijile și preocupările omului matur?

Dispoziția pentru joc apare spontan, dar nu poate exista fără siguranța lucrurilor acumulate dinainte, în repetiții. Ea poate lua naștere numai dintr-un autentic profesionalism, din stăpînirea perfectă a mijloacelor de expresie. Și mai vine și dintr-o mare bucurie de a juca.

Am observat că pe scenă sînt, în genere, mult mai firești și mai convingători actorii care joacă roluri de copii decît copiii care își joacă propria vîrstă. Cum se explică acest paradox?

Actorul prelucrează, face o sinteză, exagerează artistic anumite elemente semnificative, le integrează în unitatea spectacolului. Copilul — chiar dacă posedă intuiție și talent — nu dispune de mijloacele profesionale necesare pentru a realiza o prelucrare artistică. El se mărginește să imite, să reproducă lucruri învățate mecanic, nu are nici experiența, nici pregătirea intelectuală pentru a ști unde trebuie să ajungă și deci pentru a purta un rol de la un capăt la altul, a-i da o evoluție, a-l grada către un punct culminant. De aceea, interpretul-copil nu poate fi la unison cu actorii profesioniști; e ceva hibrid, neartistic.

Se știe că turneele Teatrului „Ion Creangă" în străinătate s-au bucurat de un succes deosebit. Cum a apărut teatrul nostru pentru copii în confruntarea cu publicul de peste hotare?

Am vizitat și țări care nu aveau trupe stabile pentru copii. În Italia, de exemplu, unde acest gen e practicat numai de amatori, presa sublinia condițiile favorabile de dezvoltare ale teatrului românesc pentru copii, ca un exemplu pe care l-ar fi dorit urmat și la ei. M-am gîndit ce fericiți sîntem noi că avem un asemenea teatru! *Pinocchio* a fost primit în Italia cu entuziasm. L-am jucat în limba italiană, copiii ne înțelegeau și aplaudau frenetic. Au fost ovaționate chiar și unele soluții de decor.

Prin ce calități s-a impus spectacolul nostru, ca să poată stîrni admirație chiar în patria lui Pinocchio?

E limpede, nesofisticat, expresiv și plin de culoare. Critica a elogiat nivelul profesional al interpretării. Ca și cu prilejul altor turnee, de altfel. Nu cred că spectatorii-copii au nevoie de experimente. Îmi plac spectacolele clare pentru copii, jucate curat și sincer.

Claritate care nu echivalează, firește, cu simplismul.

Oh, nu, dimpotrivă! E un mare pericol să oferi copiilor spectacole de o factură artistică scăzută. La o vîrstă fragedă ei nu sesizează neîmplinirile, le e greu să discearnă între ceea ce este de bună sau de proastă calitate. Cuceriți de poveste, ei acordă spectacolului un credit nelimitat. Poate că uită mai tîrziu un spectacol prost pe care l-au văzut... dar dacă nu-l uită? Este o crimă pentru formarea gustului lor artistic. Și o inducere în eroare, căci un spectacol prost înseamnă o minciună.

Contribuie critica dramatică la creșterea teatrului pentru copii?

Relațiile noastre cu critica au cunoscut diferite etape. Încurajări, speranțe și nemulțumiri s-au succedat ciclic.

Nu zic că obiecțiile criticilor la adresa teatrului nostru n-au fost de multe ori îndreptățite, dar soluții nu prea ne-au sugerat. Critica literară ia de multe ori locul criticii de teatru, cam trei sferturi din cronică analizează opera dramaturgică, iar actorilor li se rezervă cîteva rînduri. N-ar fi rău să se nască o discuție serioasă între creatori și critici asupra perspectivelor teatrului nostru pentru copii. Căci nouă, în anumite etape, tocmai perspectiva ne-a lipsit, am lucrat oarecum la întîmplare, fără un program cuprinzător.

Cum ați vedea, într-o imagine ideală, ceea ce ar trebui să fie un teatru pentru copii?

Purtînd pecetea unui animator și atrăgîndu-și colaborarea unor personalități artistice de frunte, să dispună de o trupă perfectă din toate punctele de vedere, cu actori compleți, excelent pregătiți fizic, capabili să cînte și să danseze, să facă spectacole muzicale și chiar operetă pentru copii, să aibă, în acest scop, o orchestră proprie și chiar o mică trupă de balet. Să etaleze pe scenă o bogată fantezie scenografică: cele mai frumoase decoruri din București ar trebui să fie la teatrul pentru copii. Dacă adulții dispun de instituții specializate pentru diversele ramuri de preocupări artistice, în teatrul pentru copii ele ar trebui să coexiste, astfel încît acest teatru să facă publicului său și educația literar-poetică, și cea plastică, și cea muzicală, contopind armonios toate aceste laturi în arta spectacolului.

DORINA LAZĂR:

Înnobilarea artistică a adevărului vieții

Născută la 7 noiembrie 1940. Actriță a Teatrului „Barbu Delavrancea", apoi a Teatrului Giulești din București. Din personajele realizate pe scenă: Mașa — *Tragedia optimistă* de Vsevolod Vișnevski (1961); Tarsița — *Iașii-n carnaval* de Vasile Alecsandri (1962); Fräulein — *Mateiaș Gîscarul*, prelucrare de Al. Andrițoiu (1962); Lisette — *Turcaret* de Lesage (1964); Varvara — *Morișca* de Ion Luca (1965); Roinița — *Miorița* de Valeriu Anania (1967); Ana — *Stăpînul apelor* de C. Pastor (1967); Despina — *Hora Domnițelor* de Radu Stanca (1968); Mme Petipot — *Doamna de la Maxim* de G. Feydeau (1969); Soția autorului — *Răzbunarea sufleurului* de V. I. Popa (1970); Puica — *Sîmbătă la Veritas* de Mircea Radu Iacoban (1971); Anca — *Năpasta* de I. L. Caragiale (1974); Ecaterina — *Pasărea Shakespeare* de D. R. Popescu (1975); Alexandra Mihailovna — *Da sau nu* de Al. Ghelman (1977); Femeia — *Războiul vacii* de R. Avermaete (1979); Sina — *Dragoste periculoasă* de Th. Mănescu (1980); Veta — *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (1980); Maria — *Echipa de zgomote* de Fănuș Neagu (1980); Jocasta — *Oedip-rege* de Sofocle (1981); Bunica — *Woyzeck* de Georg Büchner (1981); Maria — *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* de Tudor Popescu (1982); Sînziana — *Arta conversației* de Ileana Vulpescu și George Bănică (1983). Roluri principale în filme, în emisiuni de teatru radiofonic și TV.



Ați sărbătorit nu demult două decenii de la absolvirea institutului...

Da, în 1982, la studioul Cassandra. A fost foarte emoționant. Pe scenă se aflau foștii noștri profesori Dina Cocea și Ion Finteșteanu.

Care ar fi bilanțul acestor două decenii?

A, nici nu-mi vine să cred că au trecut 20 de ani! Vă spun cinstit, poate că asta este o dovadă de inconştienţă sau poate că este o calitate, dar eu mă simt tot o „tînără speranţă"... Ori de cîte ori mă urc pe scenă ca să încep lucrul la un rol nou, mă simt de parcă aş avea prea multe mîini, prea multe picioare, cu care nu ştiu ce să fac. Am senzaţia că tot timpul o iau de la capăt, frica şi emoţia la fiecare rol sînt aceleaşi.

Probabil că aşa trebuie să fie, artistul să se simtă tot timpul tînăr.

De exemplu, am filmat recent la institut, în producţia unui regizor-student, operatorul era şi el tot student, îl aveam partener pe Dan Condurache — un actor tînăr — şi nu am avut nici un moment sentimentul că fac parte din altă generaţie.

Dar la începutul carierei aţi avut sentimentul unei deosebiri de generaţie faţă de Ştefan Ciubotăraşu sau faţă de alţi actori în vîrstă, care vă erau parteneri?

Ciubotăraşu era atît de mare şi atît de modern, că nu-l simţeai nici un moment aparţinînd altui stil de joc. Eu cred că ceea ce este adevărat la actor, adevărat şi autentic, răzbate dincolo de maniera timpului.

Deci, ceea ce preţuiţi mai cu seamă în jocul unui actor este adevărul, autenticitatea?

Da. Este lucrul cel mai greu şi mai important, să ajungi la autenticitate şi la adevăr înnobilîndu-le.

Cum poţi ajunge la autenticitate?

Nu ştiu!

Ce înţelegeţi prin a înnobila adevărul?

Citeşti un text la prima lectură, îl citeşti aşa cum îţi vine, impresiile sînt proaspete şi sînt poate cele mai adevărate, cîteodată. Dar după aceea parcurgi un drum foarte lung de căutare. de chinuire a textului şi a ta, un drum, aşa, în spirală, ca pînă la urmă să constaţi că în seara premierei ai ajuns la acelaşi mod de a spune lucrurile, dar cu o anumită aură, cu o anumită nobleţe.

Prin ce se deosebeşte acest adevăr înnobilat, ce s-a cîştigat în plus?

Este foarte greu să vă explic...

Poate ar fi mai clar dacă v-aţi referi la un rol anume.

Am lucrat, de exemplu, *O noapte furtunoasă* cu Alexa Visarion. Repetiţiile au fost şi minunate şi chinuitoare în acelaşi timp, ca în cele din urmă să ajungem, în premieră, tot cam la intenţiile iniţiale, dar ele aveau mult mai multă valoare, mult mai multe trimiteri, aveau o încărcătură în plus, de gînd, de inteligenţă, de simţire, care dădea o altă valoare cuvîntului, replicii, întregului spectacol.

Cînd interpretaţi roluri contemporane, faceţi vreodată apel la împrejurări concrete de viaţă, la aspecte din realitate pe care le-aţi cunoscut personal?

Sigur că da. Şi nu numai în piesele contemporane. Cu cît viaţa actorului, ca om, este mai bogată, cu atît asta îl ajută mai mult în teatru. Ţi se întîmplă deseori pe scenă ca, jucînd o situaţie, să faci apel la experienţa ta de viaţă, la simţămintele tale, să te gîndeşti cum ai fi reacţionat tu într-o situaţie similară... La *Năpasta*, de exemplu, aveam nevoie de un timp de concentrare înainte de fiecare spectacol. Chiar dacă nu stai aşa, ţeapăn, şi priveşti peretele din faţa ta, există o pregătire pentru spectacol pe care ţi-o faci aproape fără să vrei, cu o săptămînă înainte, ştii că ai în ziua cutare spectacolul şi te gîndeşti, te gîndeşti tot timpul. Momentul de machiaj dinaintea spectacolului e foarte important, este clipa în care actorul se desprinde de celelalte lucruri cu care a venit în contact pînă atunci, nu rămîne decît el şi capul pe care şi-l face pentru spectacol, nu mă refer numai la capul fizic, ci şi la capul psihic. Vrînd să-mi creez o anume stare, legată de drama Ancăi, femeia care şi-a pierdut bărbatul, omorît de altul şi acel altul stă în casă cu ea, mi s-a întîmplat să mă gîndesc ce aş simţi dacă aş trăi eu însămi o mare nenorocire. Sau, într-o seară, vezi doi ochi acolo în sală care te urmăresc. Şi asta te stimulează, îţi creează un sentiment de obligativitate morală faţă de omul acela, venit să te vadă şi pe care nu ai voie să-l dezamăgeşti. Sînt foarte multe lucruri mărunte care declanşează starea prielnică spectacolului.

Întorcîndu-ne la etapa de elaborare a rolului, aţi putea să citaţi nişte aspecte din viaţă care v-au inspirat în conturarea unor personaje, nişte întîmplări, nişte tipuri...

Nu cred că un actor își creează un rol după chipul și asemănarea unei întîmplări din viața lui. Nici nu cred că este bine să recurgi la modele. Poți să iei de colo, de dincolo, și să le amesteci pe toate, creînd un personaj.

S-a practicat, mai ales în perioada cînd dumneavoastră v-ați început activitatea artistică, metoda de a merge în mediul de unde este inspirată piesa pentru a culege modele, impresii...

Asta nu trebuie s-o faci pentru o anumită piesă, — de exemplu, acum mă pregătesc pentru un spectacol cu țărani și mă duc la țară să văd cum spală femeia rufele în albie și cum dă de mîncare la vite. Toată experiența se adună, poate să-ți reînvie în minte un miros sau un gest din copilărie, o reacție pe care ai avut-o cînd te-ai lovit odată, acum 30 de ani...

Moni Ghelerter, cînd a pus în scenă „Ziariștii", și-a luat toată echipa, cu Beligan în frunte, și au mers la Casa Scînteii să vadă cum arată munca la un ziar. Au vizitat redacția „Scînteii", s-au dus și în tipografie.

Sigur că, dacă ai de jucat un zețar, e bine să te duci să vezi cum lucrează un zețar. Cînd s-a turnat filmul *Năpasta*, ne-am dus mai întîi în documentare în satul Bughea, lîngă Cîmpulung. În fiecare zi ne îmbrăcam în costumele personajelor — Dumitraș, Zamfirescu și eu — și împreună cu regizorul și operatorul mergeam pe dealurile dimprejurul satului, căutînd locurile de filmare. După această experiență, aș dori foarte mult să mai pot juca la teatru spectacolul *Năpasta*, care a căpătat pentru mine alte dimensiuni și alt gust și alt sunet. Pădurea de acolo era atît de miraculoasă, atît de minunată! Casa în care noi am filmat aparținuse unei femei nebune, care fusese trimisă la ospiciu, era o casă cu pereții jupuiți, cu ferestrele smulse, și cînd deschideai obloanele vedeai pădurea în care știai că Ion și Dragomir vor fugi, și unde Dumitru a fost ucis. Cînd ne-am mutat pe platou, la Buftea, tot ce se întîmpla aici în interior, „crăpa" în exterior, ne imaginam tot ce era dincolo de obloane. Pe platou, de obicei, fugi pe ușa asta și cînd ieși afară dai în spraituri, în practicabile și în reflectoare. Dar pentru că noi filmaserăm înainte exterioarele, aveam altă stare, știam că dincolo de geam este nemărginirea, este pădurea, sînt frunzele și ierburile care foșnesc sub pașii noștri, că este pîrîul,

că este copacul sub care a fost ucis Dumitru. În sensul acesta cred că documentarea este valoroasă.

În activitatea scenică puneți preț mai mult pe intuiție sau mai mult pe rațiune? Bineînțeles că amîndouă fac parte din instrumentele de lucru ale unui actor, dar la unii, conform temperamentului lor, primează una sau primează cealaltă.

În ceea ce mă privește, — probabil așa este structura mea, — sînt mînată de intuiție. Nu-i mai puțin adevărat însă că, fără să vrei, filtrezi prin cap tot ceea ce faci. Eu sînt „un actor de regizor". Am nevoie de regizor.

De ce subliniați acest lucru?

Pentru că uneori intuiția asta îți poate juca feste. Ea poate cîteodată să te limiteze la prima senzație, la prima pornire; poți rămîne aici și să nu mergi mai departe. Și atunci rolul rămîne numai pe jumătate făcut. Pe cînd dacă ai parte de un regizor care știe ce vrea, el îți canalizează intuiția, te stimulează, scoate din tine tot ce ai mai bun. Cum face Alexa Visarion.

El „scoate" foarte mult din actor?

Da. Ce nici cu gîndul nu gîndești.

Și cum face asta?

Nu știu, este și tiranic, și provoacă în tine niște reacții, niște gînduri. Eu cred că regizorul trebuie să aibă o anumită putere de hipnoză. Să izbutească să-l convingă pe actor și totodată să-l facă să înțeleagă.

În ce constă rolul regizorului în acea înnobilare a partiturii actoricești despre care ne vorbeați?

Regizorul descoperă sensurile ascunse ale piesei, așază spectacolul într-un context al vremii în care trăim. El are menirea să facă „să cînte" toți actorii în aceeași cheie.

Vi s-a întîmplat ca adevărul pe care îl simțeați despre un personaj să vină în contradicție cu concepția regizorului asupra personajului respectiv?

Regizorul, de obicei, își distribuie actorii după ceea ce știe că ei pot face. Cînd m-a distribuit, regizorul era sigur că reacțiile mele vor fi în consens cu intențiile lui.

Tendința regizorilor de a vă distribui în funcție de ceea ce au certitudinea că puteți face nu vă limitează într-o măsură? Nu ați simțit nevoia uneori să fiți distribuită și într-un gen de roluri pe care nu l-ați mai abordat?

De foarte multe ori. De asta am fost fericită cînd Mircea Veroiu m-a chemat să joc, în *Semnul șarpelui*, rolul unei femei căreia îi place să-și trăiască din plin clipa, momentul. Era altceva decît femeile simple și necăjite pe care le tot interpretasem în diverse filme sau piese. La fel s-au petrecut lucrurile și cu *Năpasta*. În 13 ani de carieră jucasem mai mult comedie. Tot felul de subrete, de femei pline de draci și certărețe... Cînd am văzut distribuția lui Alexa la *Năpasta* nu înțelegeam ce caut eu acolo. Și a fost o mare bucurie pentru mine faptul că, se pare, am realizat rolul destul de bine.

Privind în urmă, ce alte roluri au mai însemnat momente nodale în cariera dumneavoastră?

Îmi aduc aminte că și în institut am făcut mai mult comedie. Dar am debutat în teatrul profesionist cu un mic rol de dramă din *Trenul blindat*, care a plăcut foarte mult. După aceea, am mai jucat un rol de dramă în *Stăpînii apelor*, piesa unui autor din Constanța — Constantin Pastor; era un rol pe care îl iubeam, dar care nu a însemnat o reușită. Mai de curînd, m-am atașat de Maria din *Echipa de zgomote* și de Maria din *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă*.

În comedie, ce roluri v-au plăcut mai mult?

Acum nu-mi mai place nici unul. Realmente.

Considerați că, pînă la urmă, vocația dumneavoastră este în dramă?

Da, probabil că asta a venit odată cu maturizarea Simți la un moment dat că te împlinești mai bine într-un anume gen decît în altul. Dar nu exclud comedia. Uite, am jucat cu plăcere Veta din *Noaptea furtunoasă*.

Care, însă, în spectacolul lui Alexa Visarion a fost tratată cu mai multă gravitate, în culori mai dure decît în spectacolele tradiționale.

Da, mai mult în cărbune decît în tuș.

Ați putea să ne spuneți, ceva mai precis, ce vă îndepărtează de comedie și vă apropie de dramă? Ne-ar interesa ce elemente determină predispoziția unui actor spre un gen sau altul.

Cred că, în primul rînd, datele lui personale. Și tocmai datorită acestor date, se mai și schimbă, simte la un moment dat că poate da mai mult într-un anumit domeniu.

Preferați, poate, drama și pentru că aci ați înregistrat cele mai mari succese, catalogate ca atare și de presă?

Mărturisesc că mi-au dat mai mare satisfacție *Năpasta*, *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* și *Echipa de zgomote* decît personajele pe care le-am jucat în *Gîlcevile din Chioggia* de Goldoni sau în *Comedie cu olteni*.

Rolurile de dramă pe care le-ați jucat reprezintă personaje care trăiesc niște mari suferințe, care sînt puse în fața unor probleme cruciale. Unde ați descoperit adevărul acestei suferințe omenești?

Spuneam că un actor are nevoie de o viață interioară bogată și chiar de suferință pentru a-și putea aduna din el mijloacele și senzațiile necesare unui rol. Le-am găsit și în mine, și în viețile oamenilor din jur, și în sugestiile regizorului. Fără să vrea, actorul este ca un fel de sugativă care absoarbe în el toate petele pe care le lasă viața. Și suferința, și bucuriile, și ambițiile conlucrează la bogăția lui sufletească. Eu am crescut în Hunedoara. Locuiam la bunicul meu, și seara, după secerat sau cosit, ascultam oamenii cum se puneau la taclale. Am acumulat felurite experiențe, și din cele trăite de mine, și din cele auzite de la alții.

A trece prin multe în viață ar fi o sursă de inspirație a actorului?

Da, o demonstrează, dealtfel, multe exemple ilustre.

Programul zilnic al actorului, cînd el dobîndește o anumită consacrare, este atît de aglomerat încît artistul, practic, trăiește aproape numai în mediul creației. Dimineața la radio, după aceea la teatru, la repetiție, apoi aleargă un pic la televiziune, pe urmă un postsincron la Buftea, seara spectacol, iar a doua zi o ia de la început.

Vedeți dumneavoastră, asta este și bine și rău. Bine, pentru că ai clipa ta, în care ești solicitat. Rău, că nu mai

ai timp de altceva. Dar nu durează mult. Durează doi ani, trei ani și după aceea vine altul care îți ia locul.

Chiar așa, doi-trei ani...?

Hai, patru-cinci, nu știu. Dar durează o perioadă, după aceea vine o eclipsă. Și dacă revii în atenție bravo ție!

De ce credeți că se produce eclipsa?

Dacă te-ai „vîndut" prea mult, publicul caută ceva nou. Afară de asta, ție însuți, ca să nu-ți epuizezi mijloacele de expresie, îți trebuie o perioadă de "reîncărcare a bateriilor.„

În ce fel?

Nu știu, o să văd! Eu, cum vă spuneam, încă mă simt ca o debutantă care trebuie s-o ia mereu și mereu de la început. O fi bine așa, o fi rău?...

ADELA MĂRCULESCU:

Intuiție plus raționalitate

Data nașterii: 21 decembrie 1938. Își începe cariera de actriță profesionistă la Teatrul Municipal din Ploiești, transferîndu-se apoi la Teatrul Național „I. L. Caragiale". Din rolurile interpretate în teatru: Zița — *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (1959); Ninuccia — *De Pretore Vincenzo* de Eduardo de Filippo (1962); Fanny — *Misterul cizmei* de Hans Albert Pederzani (1963); Sorina — *Înșir-te mărgărite* de Victor Eftimiu (1964); Logodnica — *Nunta însîngerată* de Federico García Lorca (1966); Isabela — *Regina de Navarra* de E. Scribe (1967); Bălașa — *Apus de soare* de Barbu Delavrancea (1967 și 1973); Corina — *Jocul adevărului* de Sidonia Drăgușanu (1967); Madeleine — *Părinții teribili* de Jean Cocteau (1968); Casandra — *Troienele* de J. P. Sartre după Euripide (1968); Aglaia Epancina — *Idiotul* de F. Dostoievski (1959); Ana — *Tache, Ianke și Cadîr* de V. I. Popa (1971); Frumoasa și Urîta (rol dublu) — *Povestea dulgherului și a frumoasei sale soții* de Radu Stanca (1972); Dona Diana — *Dona Diana* de Camil Petrescu (1973); Gabrielle — *Danton* de Camil Petrescu (1964); Daia — *Cine a fost Adam?* de Leonida Teodorescu (1977); Margareta — *Gaițele* de Al. Kirițescu (1977); Doamna Ruxandra — *Alexandru Lăpușneanu* de Virgil Stoenescu (1978); Mioara — *Idolul și Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu (1980); Natașa — *Între patru ochi* de Al. Ghelman (1982). Filme, radio, televiziune. Recitaluri personale de poezie, muzică și dans, în țară și peste hotare (Italia, Senegal, R.F.G., Ungaria, R.D.G.).



Cum ați ajuns să faceți teatru?

Din copilărie, m-a pasionat dansul. Și încă de la vîrsta de 8 ani am început să joc pe scena Teatrului Național. Prima piesă în care am dansat — eram un pitic — a fost *Înșir-te mărgărite*. Îmi amintesc că o invidiam foarte tare pe Lia Șahighian, care juca rolul Sorinei. Mulți ani mai

tîrziu, debutul meu în Teatrul Național a fost cu rolul Sorinei din *Înşir-te mărgărite*.

Vi s-a împlinit visul...

Da. Am mai jucat, tot în copilărie, la Teatrul Bulandra, în două piese pentru copii.

V-a folosit, în activitatea profesională, „experiența" acestor spectacole din copilărie?

Ştiu eu?... Nu se poate vorbi de o experiență. Nu, nu cred că a contat foarte mult. Era mai degrabă, poate, nevoia de a mă juca de-a oamenii mari — mai tîrziu mi-am spus: „ca oamenii mari".

În ce an ați absolvit Institutul de teatru?

În 1959, la clasa maestrului Al. Finți. Toată promoția a fost repartizată la Botoşani, noi am fost cei care am inaugurat Teatrul de stat din această localitate. După cîteva luni, Toma Caragiu m-a angajat la Teatrul din Ploieşti, al cărui director era. I-am fost parteneră în piesa *De Pretore Vincenzo*, importantă pentru mine şi datorită întîlnirii cu Toma Caragiu, şi faptului că Zaharia Stancu m-a văzut jucînd în acest spectacol şi m-a luat la Teatrul Național din Bucureşti. De atunci durează lungul meu drum, poate şi greul drum pe scena acestui teatru.

În acest „lung drum", ați parcurs modalități foarte diferite de joc?

Mi-am dorit acest lucru, deşi uneori am întîlnit şi rezistențe. Unii, de pildă, nu credeau că aş putea să fac comedie. Pînă într-o zi, cînd Victor Moldovan, actor, coleg cu mine, a avut curajul să pună în scenă o comedie, *Regina de Navarra*, încredințînd rolurile principale unor actori considerați „de dramă," Gheorge Cozorici, Valeria Gagialov, eu... Şi a fost un mare succes.

Începînd din 1975, ați prezentat aproape în fiecare an cîte un recital de poezie, versurile fiind însoțite uneori de muzică şi dans. Ați conceput singură aceste spectacole?

În realizarea recitalurilor de poezie, muzică şi dans am colaborat cu Miriam Răducanu, această personalitate plurală, încărcată de emoție, de inteligență, de cultură. Au fost spectacole deosebite, în care nişte îndrăgostiți de frumos ne-am adunat şi am încercat să abordăm teme ale vieții, morții, iubirii...

Cînd v-am telefonat ca să fixăm întîlnirea noastră, ora a fost stabilită în funcție de programul dumneavoastră de gimnastică. Considerați că acest program de exerciții fizice vă este necesar pentru dans sau vă serveşte şi în activitatea actoricească?

Misiunea actorului e grea... Tot mai mult se vorbeşte despre actorul total, deşi, dacă ne gîndim bine, un Andrea Perrucci, încă în secolul al XVII-lea, punea această problemă, a actorului total; un actor modern trebuie să aibă multiple disponibilități, nu numai pe plan psihologic, intelectual, artistic, dar să fie şi atlet la nevoie, să cunoască foarte multe lucruri. Şi să nu facă abstracție, bineînțeles, de vremea în care trăieşte. Un actor trebuie uneori să scormonească în el, chiar pînă la durere... Cred că nu m-am îndepărtat prea tare de întrebare.

Nu, dimpotrivă, ne interesează ce spuneți.

Nu ştiu dacă există acest actor total. Importantă este dorința de a te perfecționa, de a te autodepăşi, de a atinge imposibilul.

Întorcîndu-ne la pregătirea fizică: este destinată în mod special scenei?

Eu consider că această pregătire fizică mă ajută nu numai într-un spectacol în care trebuie să execut o mişcare scenică dificilă sau să dansez. Îmi este necesară şi într-un spectacol ca *Între patru ochi*, în care actorul, pe lîngă forța psihică, are nevoie şi de rezistența fizică. De ce un muzician să exerseze cinci ore pe zi, iar noi să venim de acasă fluierînd, cu mîinile în buzunare, cu un sfert de oră înainte de a începe spectacolul, şi să intrăm în scenă? Nouă cine ne dă dreptul să facem lucrul acesta?

Aveți o voce foarte bună de teatru, o voce minuțios lucrată. Este o calitate dobîndită în vremea studenției? Continuați şi astăzi să vă cultivați aceste însuşiri vocale?

Cînd am dat examen la institut, Alexandru Finți mi-a spus: *„Pentru rolurile pe care cred eu că le vei juca, vocea ta este foarte mică. Va trebui să lucrezi foarte mult ca*

să ajungi la o voce care să se audă la etajul IV, dacă mă strigi de la parter". Şi am început o muncă intensă şi grea, pînă m-am trezit că pot să duc o partitură mare, că pot să strig două ore fără să răguşesc.

Unii actori se pronunţă pentru o vorbire cotidiană, alţii pentru o vorbire stilizată, pe scenă.

Asta ţine de partitura pe care o joci. Dacă joc teatru clasic, mai ales teatru în versuri, este obligatoriu să nu chinuiesc spectatorul...

Aşa cum vă ocupaţi de cultivarea calităţilor corporale vă ocupaţi în mod sistematic şi permanent şi de cultivarea calităţilor vocale?

Absolut.

Cînd o faceţi?

Fireşte, în afara repetiţiilor. Nu poţi ţine în loc 30 de parteneri, ca să-ţi faci tu programul de igienă vocală.

Însuşi faptul de a repeta nu constituie un exerciţiu fizic şi vocal îndestulător?

Nu-i de ajuns, dacă vrei să faci meseria asta. Nu-i de ajuns.

Actorul este o personalitate publică şi este, vrînd-nevrînd, supus, poate mai mult decît reprezentanţii oricărei alte profesii, indiscreţiei publice...

Eu cred că în meseria noastră, ca şi în viaţă, important e să ajungi să te prefaci cît mai puţin, atît faţă de tine cît şi faţă de alţii.

Prin aceşti „alţii", vă referiţi la public?

Da. Acea prezenţă în sală pe care o simţi, nu numai prin aplauze, dar şi prin tusea care contaminează la un moment dat sala, sau prin tăcerea aceea, cînd simţi că spectatorul respiră sincron, că el este participant activ la tot ceea ce se întîmplă pe scenă. Poate că şi el se descoperă în acel moment.

Probabil că într-un spectacol ca „Între patru ochi", unde sînteţi mai aproape de public, senzaţia asta e mai directă.

Eu am jucat foarte mult pe scena sălii Atelier şi o iubesc, nu mă deranjează apropierea de spectator.

Spuneaţi că actorul este silit să scormonească în sine pînă la durere. De ce?

Momentul cel mai frumos pentru mine îl constituie munca de căutare, munca de scormonire, cînd încerci să domini personajul, cînd încă ţi-e frică de el. N-am făcut uşor această meserie. Poate că mi-au fost mai apropiate neliniştile, chinurile, emoţiile puternice.

Dacă am înţeles bine, e vorba în primul rînd de o căutare care se produce înăuntru, în interiorul fiinţei. Ce căutaţi în dumneavoastră însivă, nişte afinităţi, nişte ecouri, eventual nişte elemente autobiografice care să vă apropie de personajul respectiv?

Sigur că nu putem face abstracţie de asemenea elemente, de aceea consider că meseria noastră poate atinge momente de maximă intensitate sau de realizare, nu chiar la începutul carierei, pentru că atunci, la început, eşti lipsit şi de experienţă de viaţă. Nu putem face abstracţie de propria persoană, fiecare personaj aduce ceva din caracterul nostru, aduce ceva din structura noastră psihică.

Vorbiţi-ne, bunăoară, despre personajul dumneavoastră din spectacolul „Între patru ochi", pe care ştim că îl iubiţi foarte tare.

Mărturisesc că piesa mi-a plăcut foarte mult de la bun început, dar m-am şi temut îngrozitor. Cum spuneam, textul le pretinde celor doi interpreţi o rezistenţă fizică şi psihică şi o putere de concentrare foarte mari. Joci aproape două ore, fără respiro, fără nici o pauză, iar acţiunea începe, spre deosebire de a multor alte piese, foarte „sus". Începe cu momentul în care eroina află că, din vina bărbatului ei, fiul lor a fost accidentat, rămînînd fără mîini. Intensitatea dramatică a situaţiei îţi cere o concentrare, pe care o dată poţi să n-o ai, din cine ştie ce motiv. Mi s-a întîmplat într-o seară să văd, în primul rînd, un om cu o plasă de mere în mînă. A fost ceva care m-a făcut să nu mă simt tocmai bine. Mai curios a fost însă că acel om a încremenit într-o poziţie foarte incomodă, şi a stat aşa două ore, aplecat într-o rînă, cu mîna pe plasă.

Probabil că l-a „prins“ atît de mult piesa, încît nici nu și-a mai dat seama că stă în poziția asta.

De multe ori mă deranjează spectatorii care întîrzie și totuși vor să intre; nu vă pot spune ce cumplit chin este.

Cu atît mai mult cu cît spectacolul începe în plină tensiune...

Îi sînt recunoscătoare regizoarei Anca Ovanez pentru „chinul“ la care ne-a supus pe parcursul repetițiilor, care s-au desfășurat într-un timp record: o lună și vreo 10 zile. Chiar dacă repetam opt ore pe zi, nu ne lăsa nici un moment să renunțăm la tensiunea maximă. Acest antrenament ne-a ajutat să putem duce spectacolul în ritmul și în forța necesară.

Unii recomandă practica dublurilor și afirmă că e foarte bine ca într-un spectacol rolurile principale să fie jucare simultan de mai mulți actori. Cum vedeți acest lucru?

Ideal ar fi să ne întîlnim cît mai mulți actori, mai ales pe marile partituri. Nu se poate ca, într-un colectiv mare, să nu găsești cel puțin doi actori care să poată interpreta un rol la fel de bine.

Asta a fost cîndva o practică destul de frecventă. De pildă, cu ani în urmă în Teatrul Național erau trei mari actori care interpretau Hamlet. Și se pare că, atît pentru dînșii, cît și pentru public, a fost o experiență incitantă.

Uneori, sistemul dublurilor poate fi stimulator. Exact ca la alergări — alergăm mai mulți și vedem cine reușește.

Vă influențează negativ faptul că vedeți o altă interpretare scenică a aceluiași personaj?

Nu, uitați-vă, joc același rol cu Silvia Popovici în *Gaițele*, și fiecare face cu totul alt personaj. După ce fac film sau o imprimare la televiziune, mă privesc pe ecran, de parcă eu însămi aș fi alta. Și văzîndu-mă, mi-am descoperit greșeli de care niciodată nu mi-aș fi dat seama. Văzînd un coleg, îmi spun deseori: uite, s-a gîndit la un aspect care mie nu mi-ar fi trecut prin minte.

Vi s-a întîmplat să reluați un rol la o distanță oarecare și să-l „vedeți“ altfel decît l-ați văzut inițial?

Am să vă dau un exemplu care a devenit „clasic“ pentru cei care am jucat *Părinții teribili* la Teatrul Național. Piesa lui Cocteau s-a jucat 11 ani și poate s-ar mai fi jucat dacă nu ar fi murit Geo Barton; pe parcursul acestor 11 ani, eu am trecut de la perioada de tinerețe spre maturitate și, în funcție de acest fapt, personajul meu a suferit modificări substanțiale.

Schimbări survenite spontan sau deliberat?

Uneori mă surprindeam în scenă că am dat o replică altfel decît pînă atunci și încercam să păstrez nuanța cea nouă dacă mi se părea bună. De multe ori m-am bazat pe asemenea intuiții. Alteori schimbarea era voită. Ca să joci de sute de ori un personaj și să nu obosești, e necesar să-l mai...

Să-l mai împrospătați?

Da, absolut. Toți am făcut același lucru. Și cînd s-a pus problema să intre alt actor în locul lui Geo Barton, nici unul dintre noi nu a acceptat. Nici Tanți Cocea, nici Irina Răchițeanu, nici George Paul Avram.

Se crease o sudură...

Exact. Poate un al doilea exemplu de asemenea sudură între parteneri să fie, în cariera mea, *Între patru ochi*.

Vorbeați despre neliniștile actorului — un sentiment pe care îl încearcă, probabil, orice artist, fie el și mare vedetă mondială. Este un factor descurajator, un factor stimulator, un factor îngrijorător — ce efecte are sentimentul de neliniște pe care îl încearcă actorul într-un moment sau altul?

Întotdeauna am fost cel mai aspru „adversar“ al meu, ca să spun așa. Nu știu dacă a fost bine sau rău. Uneori cred că a fost rău, pentru că judecîndu-mă atît de aspru, poate m-am lipsit de niște dezvăluiri mai spectaculoase sau mai rapide în meseria mea.

Actorul este situat între un mare orgoliu și o mare modestie, el trebuie să și renunțe la foarte mult din ființa

lui pentru a se subordona unei alte ființe, iar acesta este în ultimă instanță un act de modestie.

Sună foarte frumos ceea ce spuneți.

Vă simțiți mai bine interpretînd personaje cu care v-ați putea identifica și în viață, sau personaje de care vă deosebiți foarte mult?

Îmi vine în minte un vers de-al lui Nichita Stănescu: „*Totul e atît de simplu, atît de simplu, încît devine de neînțeles.*"

V-am ascultat de multe ori, cu plăcere, recitînd în diverse spectacole, la radio, la televiziune... Ce vă aduce lumea poeziei?

Sînt foarte îndrăgostită de poezie, poezia îmi pare la fel ca muzica — o altă dragoste a mea... Cînd recit, uneori mă las călăuzită de instinct, de trăirea sufletească foarte specială care te duce la acea stare excepțională, ce poate fi asemuită cu senzația pe care ți-o dă muzica. Din interferența lor se naște, într-adevăr, pentru mine, o nouă dimensiune.

Ați mărturisit înainte că, artisticește, preferați adesea să mergeți pe calea intuiției. Pesemne că poezia se întîlnește fericit cu această caracteristică.

Da, aveți dreptate, remarca e foarte exactă. Poate că libertatea mea e mai mare în poezie sau poate că eu reușesc să-mi găsesc libertatea în poezie. Să revenim totuși asupra unui lucru. Nu este vorba numai de intuiție. Poate că la început m-aș fi bizuit exclusiv pe intuiție. Apoi am avut nevoie și de altceva. Astăzi cred mult și în acest altceva.

Raportul intuiție-luciditate-gînd determină, pe cît se pare, structura psiho-artistică a unui actor. Unii actori ne-au mărturisit că apelează foarte puțin la intuiție, că își construiesc rolul cu deplină detașare, cu luciditate.

Vă spun sincer, mi-e greu să-i înțeleg, pentru că nu sînt un asemenea tip de actor. Trebuie să treacă niște ani ca să pot să mă detașez de un personaj pe care l-am construit.

Credeți că actorul cultivat are șanse să ajungă la performanțe artistice superioare unui actor tot atît de talentat, dar mai puțin cultivat?

Nu, dar este un mare păcat să ai talent și să fii un ignorant!

Și credeți că instinctul scenic necultivat e benefic?

Uneori poate fi malefic.

Există un raport direct proporțional între cantitatea de cultură a actorului și talentul lui?

Ar fi ideal să fie așa. Ideal.

Cîteodată o prea mare luciditate, prea multă înțelegere pot să devină o frînă, pot să devină un element inhibitor, diminuînd spontaneitatea?

Aici nu există o lege, există indivizi, subiecți, care au comportamente diferite în situații diferite.

În clipa de față, dumneavoastră sînteți subiectul.

Ei bine, sînt genul de actor sau de „subiect", să zicem, căruia, dacă-i explici la un spectacol sau la o repetiție că linia rolului nu e bună, și *de ce* nu e bună, își poate schimba jocul chiar și de la o zi la alta. Dar n-o pot face decît dacă am înțeles. Și dacă totuși nu înțeleg, mă tem că pe undeva nu este numai vina subiectului, ci și a celui ce explică obiectul.

Am putea defini această metodă: intuiție bazată pe raționalitate.

Marele pictor cubist care a fost Georges Braque afirma, în tinerețea lui: „*Cred în regula care corijează sentimentul*". Mai tîrziu, cînd cu înțeleaptă bunătate picta acele păsări ce se unduiau pe curbe a căror taină numai de el era știută, spunea: „*Cred în sentimentul care corijează regula*". Eh, cam asta e...

•

GEORGE MIHĂIȚĂ:

Să depășești obișnuitul

Născut la 23 septembrie 1948. Debut artistic, ca student, cu un rol principal în filmul lui Lucian Pintilie *Reconstituirea* (1969). Bogată activitate cinematografică. Face parte din colectivul Teatrului de Comedie. Roluri în teatru: Guliță — *Coana Chirița* de Tudor Mușatescu, după V. Alecsandri (1970); Castor și Pollux, rol dublu — *Fata morgana* de Dumitru Solomon (1972); Spiridon — *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (1973); Billy the Kid — *Buffalo Bill și indienii* de Arthur Kopit (1974); Nano — *Volpone* de Ben Jonson (1974); Frank — *Profesiunea doamnei Warren* de G. B. Shaw (1974); Arlequin — *Jocul dragostei și al întîmplării* de Marivaux (1975); Al 8-lea jurat — *12 oameni furioși* de Reginald Rose (1977); Soldatul și Bizergan Kazbeki — *Cercul de cretă caucazian* de Brecht (1977); Cristian — *Măseaua de minte* de Corneliu Marcu (1978); Trofimov — *Livada de vișini* de A. P. Cehov (1979); Barnaby Tucker — *Pețitoarea* de Thornton Wilder (1979); Harold — *Harold și Maude* de Colin Higgins (1980); Strigoiul și Adevăratul Fukagawa — *Strigoi la Kitahama* de Kobo Abe (1982).



După cîte știm, luați parte la foarte multe manifestări ale tineretului: festivaluri, cenacluri, țineți o rubrică în „Scînteia tineretului", unde dialogați cu cititorii — rubrică ce vi s-a încredințat, presupunem, pentru că tinerii vă cunosc și vă recunosc ca pe un exponent al lor, al generației lor. Am dori să ne vorbiți mai întîi despre acești tineri. Cum este această generație, care sînt gusturile ei artistice, specificul ei?

Cum văd eu generația asta? Cred că ea are cam aceleași particularități pe care le-au avut totdeauna noile generații; a spune vîrstă tînără înseamnă a spune vîrsta curajului,

a îndrăznelii, a dorinței de a afla, de a comunica. Participînd la numeroase întîlniri cu tinerii, la activitatea cenaclului „Flacăra" și mai tîrziu la „Serbările Scînteii tineretului", am observat că publicul tînăr este dornic să colaboreze cu artistul care i se adresează. Am căutat, de aceea, cu orice prilej, să înlătur distanța dintre scenă și sală, să stabilesc un dialog deschis, sincer, prietenesc. Repetîndu-se de *n* ori acest lucru, am început să simt pulsul sălii și tot asta m-a determinat să deschid în ziar o rubrică în care răspund la scrisorile tinerilor. La început mă întrebam dacă voi primi ceva corespondență, ca să constat acum că s-au adunat vreo 7—8000 de scrisori într-un an. De ce? Pentru că le răspund de la prieten la prieten, de la om la om, și astfel, ca titular al rubricii, nu mai sînt pentru ei numai actor, sînt și actor și om — și publicul tînăr are nevoie de actori oameni.

Cam la ce se referă aceste scrisori?

Opinii despre teatru, despre cinematografie, despre televiziune, despre actori, deziderate artistice ale tinerilor. La rîndul meu, îi incit prin întrebări sau prin confesiuni foarte sincere. Pentru că tînărul te simte dacă nu ești sincer. Și am avut plăcerea să primesc multe scrisori serioase, chiar dacă rubrica se intitulează „Cu și fără umor".

Ce-ați învățat din contactele pe care le aveți cu tineretul, atît pe cale directă cît și prin scris?

Există o prospețime a celor tineri și a felului lor de a se exterioriza în întîlniri, în spectacole, în recitaluri de poezie — o prospețime pe care noi, prin meserie, sîntem uneori înclinați s-o dăm uitării.

Cum poate actorul să-și mențină prospețimea și sinceritatea?

Amintindu-și că trebuie să o ia întotdeauna de la început, cu fiecare rol și chiar cu fiecare apariție pe scenă. Căci fiecare reprezentație se desfășoară în fața unui alt public.

V-am revăzut recent în „Pețitoarea", după o sută și mai bine de spectacole, și ne-a frapat cuplul pe care îl faceți cu Iurie Darie, la un desăvîrșit unison, ca în filmele acelea de desene animate, unde două imagini

au o mișcare perfect sincronizată. Dînd, totuși, nu senzația de automatism, ci de îmbinare și armonie.

Asta se întîmplă cînd iubești un rol foarte mult. Ca și în dragoste. Există o prospețime a dragostei, din perioada de început. Noi, în meseria asta, trebuie să ținem minte prima perioadă a dragostei, a dragostei față de rol în cazul de față. Dacă ții foarte mult la un rol, atunci îl menajezi, te porți cu el ca și cu un lucru care ți-e drag, ești mult mai atent cu el; și este normal să se simtă asta în sală.

Am observat că sînteți un actor exact, nu faceți modificări de la un spectacol la altul.

Pentru că eu mă chinuiesc foarte mult în repetiții. Majoritatea rolurilor, chiar dacă pînă la urmă mi-au ieșit foarte bine, au fost rezultatul unei lupte grele, efectiv chinuitoare, între mine și personaj. Aveam momente în care stăteam întins la podea, sleit de puteri, de parcă m-ar fi bătut cineva, și mă gîndeam ce trebuie să fac. Și, bineînțeles, a doua zi o luam de la capăt. Ajungînd astfel, printr-un proces îndelungat și epuizant, să trec rolul prin mine, astfel încît să devină organic; mi-ar fi foarte greu după premieră să intervin cu ceva în plus. Este ca și o carte pe care o scrii. Odată bine tipărită, rămîne aceeași, cel mult o mai revizuiești la ediția a doua.

Știm, de exemplu, că v-ați chinuit foarte mult cu Spiridon din „Noaptea furtunoasă", care în cele din urmă v-a ieșit excelent și pentru care ați cules elogii și în țară și în străinătate. Cu satisfacțiile pe care le-ați dobîndit, puteți discuta dintr-o perspectivă calmă despre chinurile procesului de creație. De ce credeți că ați întîmpinat atîtea dificultăți în pregătirea acestui rol? Erați departe, inițial, de datele personajului?

Nu eram departe, dar de multe ori cel mai greu lucru e să fii tu însuți. Pentru că foarte mulți se ascund în spatele unui personaj, ei ca oameni, joacă un personaj. După multe frămîntări, am descoperit că trebuia să pornesc de la propria mea structură temperamentală, pe care să grefez datele de caracter ale personajului lui Caragiale.

Care era relația lui Spiridon cu celelalte personaje?

Spre deosebire de interpretările tradiționale, Spiridon nu era copilul bătut și supărat pe viață, ci dimpotrivă, presimțea că va deveni un viitor Chiriac și mai tîrziu un Titircă, așa cum de fapt a gîndit și Caragiale evoluția personajului în proiectul nerealizat *Titircă, Sotirescu et Co.* Cînd Spiridon spunea: „*Al dracului rumân și jupînul nostru*", lui îi făcea plăcere, o spunea și cu admirație. Adică a mai luat o bătaie, dar el știa să tragă și un profit, avea avantajele lui, era poate mai deștept decît toți cei de acolo. M-a chinuit Spiridon și în general mă chinuiesc rolurile. Dar am ajuns să simt că dacă un rol mă chinuiește, atunci e bine, are sorți de izbîndă.

N-ați avut și roluri care vă erau la îndemînă, roluri în care era suficient să apară George Mihăiță, cel spontan și cu umor și cu un fel foarte dinamic de a se mișca pe scenă?

Da, însă de la a fi tu personajul și pînă la a fi excelent într-un rol, e mult drum de parcurs. Au fost unele roluri în care, dacă rămîneam eu și mă jucam pe mine, puteam să fiu bun, dar pînă la foarte bun și excelent mai sînt cîteva trepte. Și tocmai aceste trepte mă străduiesc mereu să le urc. În meseria asta, dacă ți-ai impus să o practici, trebuie să eclatezi. Să depășești obișnuitul. Eu mă simt, de multe ori, mai bun în teatru decît în viață.

Cum adică, mai bun?

Ajung la performanțe mai mari în teatru decît în viață. Ai o altă putere pe scenă. Probabil că starea pe care ți-o oferă teatrul merge puțin dincolo de starea vieții, este împinsă mai departe. Este eclatarea de care vorbeam.

Ni se pare că sînteți un actor foarte deschis, direct, comunicativ, și tocmai pentru aceasta simpatizat de spectatori. Există actori care fascinează prin misterul lor — genul Humphrey Bogart — și alții care încîntă prin faptul că sînt apropiați publicului, ușor de descifrat, ca Mastroianni. Credem că vă integrați celei de-a doua categorii. Dar asta nu înseamnă că Mihăiță de pe scenă e același cu cel din realitate.

Mi-ar fi plăcut să-mi vorbiți și de Al Pacino, Dustin Hoffman... Adevărata viață a unui actor, poate numai el o știe. Nici eu nu consider că personajul din *Măseaua de minte*, de exemplu, eram eu, Mihăiță. Ca să mă refer la un rol foarte simplu. Unii spuneau că în *Reconstituirea* m-am jucat pe mine. Și nu era așa. Colegii care mă cunoșteau din

Institutul de teatru mă vedeau sub un aspect inedit şi se întrebau cum de a descoperit Pintilie în mine, ca actor, acest chip nou.

De fapt, ce a descoperit el?

A descoperit nişte date ale mele; un regizor mare descoperă ceea ce există într-un actor. Dar aduce la suprafaţă însuşiri pe care alţii nu reuşesc să le intuiască şi nici chiar tu nu ţi le cunoşteai înainte.

În ce an eraţi cînd aţi făcut filmul?

Terminasem anul I. Practic, nu ştiam încă meserie. Dar Pintilie a ştiut să mă „citească". Este un lucru extraordinar să poţi „citi" un actor.

În timp ce lucraţi la film, v-aţi dat seama că regizorul vă dezvăluia într-o altă lumină propria personalitate?

Nu, nu mi-am dat seama. Pentru că el te aducea într-o stare care ţi se părea absolut normală. Vă spuneam că este foarte greu să fii tu însuţi. Noi, uneori, o facem pe actorii, iar publicul simte asta, mai puţin sau mai mult. Cel mai mare cîştig, în teatru, este să fii foarte natural. După ce am terminat de filmat cu Pintilie, îi spuneam: „Aş dori şi un rol în care să mă remarce lumea, că în ăsta nu am impresia că fac mare lucru." Nu a rîs de naivitatea mea. M-a privit şi mi-a spus doar atît: „Stai să vezi, să iasă filmul şi mai vorbim"...

Aţi debutat la Teatrul de Comedie în „Fata morgana", jucînd simultan doi fraţi gemeni, perfect asemănători la figură dar cu caractere total diferite. Eraţi Castor cînd ieşeaţi prin dreapta scenei, apoi ocoleaţi culisele şi intraţi imediat prin stînga, ca Pollux; şi aveaţi altă comportare, vorbeaţi altfel, arătaţi chiar altfel, fără nici o schimbare de machiaj sau costum...

Ambele roluri, însă, porneau dinăuntrul meu, ar fi rămas fade dacă mă rezumam la elemente exterioare. Cei doi gemeni aveau atitudini diferite faţă de viaţă. Unul era vesel, exuberant, iar al doilea era un tip închis, morocănos. În timp ce străbăteam traseul dintr-o parte în alta a culiselor, îmi formam atitudinea celuilalt personaj. Nu puteam să fiu celălalt doar cînd deschideam uşa. Era necesară o mică pregătire.

Lucrînd, după absolvirea Institutului, aproape numai în Teatrul de Comedie, consideraţi că v-aţi specializat pe genul comic?

Nu, şi nici nu mi-aş dori-o. Cred că am reuşit să arăt — în diverse spectacole, cum au fost *12 oameni furioşi* sau *Strigoi la Kitahama* — că pot face şi altceva decît comedie. Nu-i mai puţin adevărat că, prin structura mea, mă simt înclinat cu deosebire spre roluri de comedie. Am descoperit la Teatrul de Comedie un climat prielnic, care contează foarte mult pentru un actor, mai ales pentru un actor tînăr. Simt că mă mulez bine pe specificul acestui teatru şi am mari satisfacţii văzînd reacţiile publicului. Am impresia că un rol de comedie are o forţă de penetraţie mai mare decît unul de dramă.

În public, sau în substanţa realităţii?

Şi una şi alta. Eu, ca actor, simt o împlinire mai mare într-un rol de comedie. Rolul de comedie este parcă mai complex decît cel de dramă. Pentru că este şi dramă şi comedie. Cînd joc comedie simt şi o anume tristeţe. Un autentic personaj comic ascunde întotdeauna şi un pic de amărăciune.

Am văzut un film de Ingmar Bergman, despre un scriitor a cărui fiică suferea de o boală psihică incurabilă; la un moment dat, fata găseşte notat în jurnalul tatălui ei că el simte o dorinţă irezistibilă — şi care-l înspăimîntă — de a studia felul cum evoluează această boală în fiinţa propriului său copil. În scopul, evident, de a folosi această experienţă de viaţă în opera lui literară. Talma, marele actor al epocii napoleoniene, mărturisea în memoriile lui că, mergînd în urma sicriului fiului său, s-a surprins, la un moment dat, analizînd starea de spirit a unui părinte căruia i-a murit fiul.

Şi Ivasiuc povesteşte, într-unul din romanele lui, un lucru asemănător. Se-ntîmplă cu noi, actorii, acelaşi lucru, de foarte multe ori. Este, de fapt, metoda brechtiană.

Exemplele pe care le-am dat se referă la aspecte tragice ale existenţei. Dar, ca actor comic, simţiţi uneori impulsul de a cerceta şi reţine trăsături comice sau ridicole observate la diverse persoane?

Există oameni care, vorbind natural, au un comic intrinsec de cea mai bună calitate, iar tu ca actor, dacă stai de vorbă cu ei, te trezești că de fapt îi studiezi. Unii actori sesizează comicul în situații în care omul de altă profesie nu îl simte. Reluînd replici sau reacții ale altora, actorul le interpretează, le pune sub lupă, le dă haz.

Considerați că rolurile jucate pînă acum v-au îmbogățit, v-au dat o dimensiune în plus, ca om și ca artist?

Sînt niște acumulări... Spre exemplu, în *Strigoi la Kitahama* cred că am învățat să mă mișc puțin altfel decît înainte. Vorbesc nu atît de mișcarea exterioară, cît de mișcarea interioară, mai așezată, poate mai profundă. *Harold și Maude* mi-a dat, parcă, o înțelegere mai largă a vieții. Mă trezesc uneori că mă comport ca Harold...

În viața reală?

Da. Cîte un *flash*, așa, o privire, o reacție. Tot astfel cum unii spectatori își aleg modelele de pe scenă, și noi, interpreții, am dori uneori să avem datele de caracter ale personajului.

Sînteți un actor cu disponibilități pentru o mișcare scenică aproape acrobatică; puțini actori ar fi putut realiza dansul de caracter al șoricelului din filmul „Veronica", unele momente de virtuozitate din „Strigoi la Kitahama" sau din „Harold și Maude". Cum v-ați format această mobilitate deosebită?

Prin exercițiu. Revenind la ceea ce vorbeam despre prospețime, am observat că trebuie să-ți întreții prospețimea și fizic. Pentru că astfel ți-o întreții și mental și organic. „*Mens sana...*"

Ce faceți în sensul acesta?

Fac sport: în special tenis de cîmp și de masă, dar și fotbal, înot, sporturi de iarnă, schi, patinaj.

Mulți actori ne-au spus: ah, ce necesar ar fi exercițiul fizic, dar cînd să te mai ocupi și de asta, dacă ești atît de solicitat!

Nu există „nu am timp". Timp îți găsești, numai să vrei. Eu îmi scriu rubrica pentru ziar, reușesc să iau parte

la „Serbările Scînteii tineretului", îmi fac timp. Am luat și interviuri colegilor, vreau să public un volum de interviuri.

Aceste preocupări multiple nu vă îndepărtează de la activitatea profesională de bază?

Eu le consider continuarea meseriei mele; ele sînt, de fapt, alte laturi ale meseriei de actor. Se spune că a fi actor înseamnă a ști de toate, ca să poți reda orice pe scenă. Iar ca să știi de toate, trebuie să-ți faci timp pentru foarte multe lucruri. Trebuie să cauți, să cauți în permanență.

OVIDIU IULIU MOLDOVAN:

Arhetipuri umane, nu figuri comune

Data nașterii: 1 ianuarie 1942. Mai întîi actor al Teatrului Național din Timișoara, apoi al „Naționalului" bucureștean. Din rolurile interpretate: Mio — *Pogoară iarna* de Maxwell Anderson (1965—1966); Sorin — *Simple coincidențe* de Paul Everac (1965—1966); Sebastian — *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare (1966—67); El — *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu (1966—67); Emilian — *Romulus cel Mare* de Fr. Dürrenmatt (1967—68); Alan Squaier — *Pădurea împietrită* de Robert Sherwood (1968—69); Adam — *Cele patru anotimpuri* de A. Wesker (1968—69); Oswald — *Regele Lear* de W. Shakespeare (1970); Isaia — *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel(1971—72;) Ian — *Prima zi de libertate* de L. Kruczkovski (1972—73); Lameth — *Danton* de Camil Petrescu (1974); Tyrell—*Richard III* deW. Shakespeare (1975); Alin — *Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu (1975); Tieste — *Tieste* de Seneca (1974—75); Tomás — *Generoasa fundație* de A. Buero Vallejo (1977); Antonio — *Furtuna* de W. Shakespeare (1978); Caligula — *Caligula* de Albert Camus (1980). La teatrul TV: rolul titular în *Robespierre* de Romain Rolland. Peste 40 de personaje în filmele românești.



Cum vedeți relația dintre existența personală a actorului și existența lui artistică?

În anii de început ai profesiei, la Timișoara, am avut prilejul să lucrez cu Marietta Sadova, care era un mare pedagog de teatru. Printre minunatele lucruri pe care mi le-a spus atunci, pe care mi le-am însușit și la care mă mai gîndesc și astăzi, rețin ideea că fiecare actor aduce pe scenă nici mai mult nici mai puțin decît limitele propriului lui univers. Și oricît talent ar avea, oricît har și farmec de la natură ar avea un actor, nu va putea să interpreteze un

personaj de mare rafinament intelectual, într-o formă artistică elevată, decît dacă el însuși va aspira spre acest tip uman. Limitele acestei profesii sînt foarte clare și nu pot fi lărgite sau forțate decît printr-o acumulare de cunoștințe care să însemne, la un moment dat, propriul tău univers în viața particulară.

Pare puțin paradoxal a presupune o interferare de universuri între Caligula și interpretul său.

Capacitatea de a atinge o anumită zonă de transcendență pretinde un anumit nivel de percepere a lucrurilor. Nu mă refer la trăsăturile caracterologice ale persoanei civile a actorului, ci la obligația lui de a deține un bagaj generos de cunoștințe, care să-i dea posibilitatea de a disimula continuu alte stări, alte lumi, alte personaje, de a ieși, de fapt, din el însuși.

Cum vine asta, pe de o parte personajul exprimă limitele actorului, care pot fi foarte largi, firește, iar pe de altă parte drumul spre personaj înseamnă ieșirea din propria ta personalitate?

Etalînd propria ta personalitate într-un număr de roluri importante, ajungi la o schemă, la reluarea aceluiași personaj în „n" variante. Pentru a evita acest lucru e necesară tocmai ieșirea din propria ta personalitate, în sensul de a inventa alte personalități credibile, verosimile, puternice și viguroase, ceea ce nu se poate realiza decît printr-o acumulare masivă de noi și multiple cunoștințe.

Aceasta ar fi sursa principală de lărgire a universului actorului, acumularea de cunoștințe?

Cred că da. Prin acumulare de cunoștințe înțeleg instrucție, educație, cultură. Apoi, o acumulare de multiple senzații, care vin pe diverse căi. În lipsa lor, sufletul actorului se sclerozează, ca și mușchiul unui sportiv neantrenat.

Pregătirea lui Caligula — ne referim la acest rol deoarece este extrem de dificil și exprimă o întreagă concepție filosofică — a implicat un antrenament psihic special?

Bineînțeles. Pregătirea spirituală a personajului a început cu un an înaintea premierei.

În ce a constat această pregătire?

Am căutat să citesc tot ce s-a scris despre Caligula ca personalitate istorică. M-a interesat asta, deşi personajul propus de Albert Camus este cu totul altul. După care, a trebuit să mă apropii, cu cea mai mare seriozitate, de întreaga operă a lui Camus, atît cea literară cît şi cea filosofică. Am înţeles astfel nenumărate subtexte. *Caligula* este o piesă cu cifru. Fiecare replică are o trimitere care trebuie decodificată. Chiar dacă mulţi spectatori nu cunosc reperele teoretice ale existenţialismului lui Camus, interpretul este dator să le deţină, spre a comunica tema spectacolului la un nivel de accesibilitate generală.

Acestea ar fi sursele culturale. Dar celelalte surse?

Celelalte surse ţin de aspectul strict profesional, de o anume condiţie profesională care nu-ţi permite să abordezi o asemenea partitură — şi, în genere, orice mare partitură — decît avînd un antrenament zilnic, similar cu antrenamentul unui sportiv. Mă refer la capacitatea de a susţine rolul din punct de vedere plastic, din punctul de vedere al mijloacelor de expresie vocală, al dicţiunii scenice, al rezistenţei fizice, al respiraţiei. Sînt necesare exerciţii zilnice, măcar de o oră—două, în situaţia în care îţi revine un rol de o asemenea responsabilitate.

Încap aceste exerciţii în programul unui actor care mai şi filmează?

Cumplit de greu. De aceea, cînd am un rol important, eu încerc să încetez orice colaborare, mai ales cu filmul, care este foarte obositor. Filmări de noapte, deplasări la distanţe mari...

În perioada pregătirii lui Caligula, nu aţi făcut film?

Nu. Credeţi că ar fi fost posibil?

Aţi afirmat că limitele acestei profesii sînt foarte clare. Care ar fi ele?

Există, în convingerea mea, un punct foarte precis pînă la care se poate ajunge numai cu talentul nativ. Oricît de talentat ar fi un actor — şi există destule exemple nefericite de actori care s-au plafonat (un pericol care ne pîndeşte la toate colţurile) — cîte creaţii poate face el, care să nu semene una cu alta, să nu repete aceleaşi mijloace? Cîte?

Trei, zic mult trei, într-o viaţă. Mă gîndesc la roluri antologice, cum ar fi Ion, din *Năpasta*. Cîte creaţii de asemenea factură poate face un actor care se bizuie numai pe intuiţie? Talentul este, cum să vă spun, ca un sac care se goleşte, cu certitudine.

Puneţi, aşadar, mare preţ pe elaborare?

Da. Şi tocmai de aceea repetiţiile mi se par, de multe ori, mai interesante; concură şi discuţiile, şi climatul extraordinar care se creează, senzaţia aceea de comuniune cu colegii, cu colectivul. La o indicaţie inspirată a unui mare regizor, simţi circulaţia aceluiaşi fluid prin trupurile şi în gîndurile tuturor. Repetiţiile se desfăşoară în mod conştient, cu foarte mare luciditate, simţul autocontrolului funcţionează la maximum.

Avem impresia că majoritatea personajelor pe care le-aţi interpretat au fost personaje ele însele „elaborate“, chinuite, obsedate. A fost la mijloc şi o opţiune personală?

La început, cînd lucram cu Aureliu Manea la Timişoara, în măsura în care puteam să influenţez repertoriul, cam tot spre această categorie de personaje mă îndreptam. Pe urmă a intervenit şi comoditatea regizorilor, căci este mai comod să mergi cu un actor pe un drum deja cunoscut, deja încercat o dată.

Vreţi să spuneţi că aţi fi dorit să ieşiţi din această sferă?

Nu, dimpotrivă. Cred că trebuie să merg şi mai departe tot în acest sens. Eu cred foarte mult în limitele genului unui artist.

În ce roluri l-aţi distribui pe Ovidiu Iuliu Moldovan?

În aceeaşi categorie de roluri în care am jucat şi pînă acum. Din aceeaşi familie. Nu simt nevoia să încerc altceva.

Vorbeaţi despre nişte roluri pentru care aţi optat la Timişoara. Care au fost ele?

De exemplu, Adam din *Cele patru anotimpuri* de Wesker, în regia lui Manea, sau Paul din *Dactilografii* lui Schisgal, spectacol pus în scenă de Iannis Veakis.

„Cele patru anotimpuri“ avea şi o latură lirică, pe care nu prea aţi mai cultivat-o ulterior. Nu aţi mai avut ocazia, sau aţi abandonat-o în mod deliberat?

Desfășurarea carierei unui actor stă sub semnul întîmplării. Nu am continuat pe linia lirică pentru că nu a depins de mine, nu pot să-mi determin fundamental evoluția carierei. Ca actor, te afli într-o interferență de factori, mai mult decît în alte profesii. Pictorul poate să-și asume propriul lui destin artistic. Un scriitor, un compozitor poate să-și determine opera. Un actor nu o poate face, decît în măsura în care i se încredințează niște roluri care să însemne ceva. Iar acest lucru nu este la îndemîna lui.

Ce înțelegeți printr-un rol care să însemne ceva?

O posibilitate de sondare a altei fațete profesionale, de depășire a tipologiei cunoscute. Cred că asta este ambiția fiecărui actor. Chiar dacă acest pas în necunoscut se soldează cu un insucces. Dealtfel, cred că un actor trebuie să aibă și eșecuri. Insuccesul te mobilizează într-un anumit fel pentru ceea ce urmează și te obligă la autodepășire. Este și un barometru a ceea ce poți și a ceea ce nu poți..

Sau a ceea ce nu poți încă...

Eventual.

Pentru că vă prezentați ca un actor de concepție, nu de intuiție, vă întrebăm: care este drumul artistic de la concept la adevăr?

Indiferent de drumul pe care merg, mă interesează ca personajul să devină verosimil, credibil. Personajele care operează cu concepte, cu esențe, trebuie să devină, la rîndul lor, verosimile. Sigur că în viață oamenii nu vorbesc în concepte și nu sînt esențe umane. Dar noi prezentăm pe scenă imagini esențializate, transfigurări de gîndire umană. Mi se pare necesar și obligatoriu să elaborezi figuri scenice care depășesc realitatea imediată. Eu propun un prototip, nu un personaj care circulă cu un buletin de identitate.

Nu țineți să se poată presupune că personajul poate fi întîlnit pe stradă?

Sînt, în unele spectacole, personaje pe care poți să le întîlnești pe stradă. Pe mine nu mă interesează acest fel de teatru, acest tip de artă. Nu consider că asta este datoria mea, acest lucru nu ține de profesia actorului. Ea devine nobilă în secunda în care propune niște arhetipuri umane, nu figuri comune. În căutarea unui arhetip uman, încerc

să-i găsesc niște modalități firești de exprimare. Mă obsedează firescul, din acest unghi. Mă preocupă vorbirea firească în teatru, dar care și ea trebuie să devină o esență. Am senzația unui proces de vulgarizare a limbii române în multe spectacole din ultima vreme. O parte a publicului savurează pitorescul de mahala, golănismele, și am văzut actori care cultivă acest gen de succes comercial. Firescul pe care îl urmăresc eu nu e firescul argoului. Caut să contrabalansez aspectul contorsionat al personajelor mele prin reacții extrem de simple și normale — vorbire firească, mișcare firească — menite să facă accesibil publicului un arhetip.

S-a vorbit mult despre ceea ce înseamnă a gîndi pe scenă, despre talentul de a transmite idei. Ca actor care practicați cu consecvență un teatru de idei, pe ce căi considerați că poate fi comunicat spectatorului procesul de gîndire al personajului?

Cred că acest lucru nu se poate învăța, el ține de inteligența actorului. Procesul de gîndire nu se poate simula, nu se poate juca. Este un dat cu care te naști, îl ai sau nu îl ai. Nu poți să te prefaci că gîndești pe scenă.

După ce ați gîndit o dată cu personajul, ați refăcut acest proces de gîndire în nenumărate repetiții și l-ați parcurs la premieră, îl parcurgeți din nou la fiecare spectacol, refaceți de fiecare dată toată această cale a procesului său intelectual, de întrebări și răspunsuri?

Asta este singura condiție de existență a unui spectacol și a unui personaj. De aceea, nu cred că actorul de tip intuiționist poate să garanteze longevitatea unui spectacol și a unui rol. Ajunge la personaj cu mai multă ușurință decît actorul care merge pe cealaltă cale, dar se și epuizează mai repede, obosește mai repede, se plictisește mai repede. Pentru că nu îl mai interesează. Intuiția te aduce cu ușurință la apropierea de anumite date, dar ușurința cu care le-ai cucerit nu-ți oferă un sentiment profund de satisfacție și bucuria de a le reține. Pe cînd gîndirea și regîndirea permanentă a personajului îți păstrează viu interesul, tentația continuă de a descoperi sensuri și nuanțe. Bucuria aceasta este mult mai mare decît bucuria pe care o ai propunîndu-ți să inventezi o modalitate teatrală care nu a avut la bază gîndul.

Mai este interesantă pentru interpret problematica piesei după o sută de reprezentații?

Pentru mine, *acest* capitol al creației scenice devine cel mai pasionant.

Filosofia unui personaj poate suna pe scenă abstract, cerebral. Cum subliniați punctele ei de contact cu existența oamenilor?

În *Generoasa fundație*, de pildă, sau în *Caligula*, — ambele în regia lui Horea Popescu — spectacole unde se spun niște adevăruri cutremurătoare în raport cu existența umană, încerc să le pun în relief printr-un joc aproape scos din cadru, de tip brechtian. Mă opresc și rostesc replica *„alb“*, privind sala, deși pînă atunci s-a desfășurat un teatru de relație, psihologic, de încordare, de tensiune. Mă opresc și comunic sălii „o idee“. Nu mai sînt personajul. Mi-am însușit acest procedeu brechtian, care mi se pare foarte eficient. Și am observat că în secunda aceea se face o tăcere mormîntală, simți cum concentrarea spectatorilor se amplifică la maximum.

Ați mai folosit procedeul și în alte piese?

Da. Și în *Regele Lear*, și în *Furtuna* lui Liviu Ciulei. Revelația mare am încercat-o prima dată în spectacolul lui Manea, *Cele patru anotimpuri*. Am avut o confirmare a valabilității procedeului cînd Liviu Ciulei, într-o scenă din *Furtuna*, mi-a zis: „Acum ieși din piesă“; se aprindeau luminile și se spunea replica. La fel în *Regele Lear*, pe scena Naționalului, se aprindeau luminile în mijlocul spectacolului și George Constantin rostea „alb“, după ce jucase o scenă de mare tensiune: *„Eu cred că nimeni nu este vinovat cu adevărat“*. Apoi se stingeau luminile și piesa continua... Efectul era tulburător.

Desigur, această întrerupere trebuie să se producă într-un moment de apogeu, de mare tensiune, cînd publicul este pregătit psihologic. Este, deci, un procedeu de șoc?

Într-un fel, da. Dar nu trebuie abuzat, fiindcă prin repetare se banalizează. Deoarece, „nimic nu-i mai plictisitor decît un șir de zile frumoase“.

Ca reprezentant al unei școli de teatru moderne, al unei concepții interpretative moderne, ați simțit nevoia să vă delimitați față de o școală anterioară și față de niște stiluri vetuste? Unde v-ați întîlnit și unde v-ați despărțit de exponenții altor generații?

Joc într-un teatru deseori stigmatizat din acest punct de vedere. Multă vreme, Teatrul Național și în genere teatrele academice au constituit ținta unor critici, ca păstrătoare muzeistice ale unei maniere învechite de teatru, la care nu se renunță, doar din dorința de a menține intactă tradiția. Sigur că o scenă „națională“ sau „academică“ are această obligație, dar a păstra numai forma unui fenomen este un lucru criticabil. Eu am venit în Național aproape la confluența a două stiluri, pentru că a existat un stil de Teatru Național, extraordinar prin tehnică actoricească, printr-o tehnică profesională de înaltă ținută. Acest stil m-a fascinat încă de cînd eram elev de liceu. La Cluj, cînd soseau în turneu spectacolele Teatrului Național din București, cu Calboreanu, cu Botta, cu Bălțățeanu, era o adevărată sărbătoare pentru tot orașul. După ce am intrat în Teatrul Național și cînd s-a reluat *Apus de soare*, m-am dus în ultimul rînd din sala cea nouă și mi-am dat seama că actorul cel mai „modern“, care făcea să se audă pînă în ultimul loc, cutremurător, fiecare șoaptă, fără să fie depășit, și teatral, și gongoric, era maestrul Calboreanu. Era atît de firesc și în același timp monumental! Asta m-a făcut să mă gîndesc că eu însumi, de multe ori, nu mă auzeam, eram mic pe scenă. Atunci mi-am pus cu adevărat problema tehnicii profesionale. Mă molipsiseră și pe mine teoriile ridicole după care nu ar fi important să se înțeleagă *ce* spui, important este să „transmiți starea“. Prin ce să transmiți starea? Teatrul operează în primul rînd cu cuvîntul, o idee se transmite prin cuvînt. Am trecut cu pasiune la studiul poeziei, în special a versului eminescian, care consider că este o extraordinară școală pentru un actor. Și astfel mi-am dat seama ce înseamnă expresie, ce înseamnă valoarea cuvîntului, ce înseamnă o anume rezistență tehnică în abordarea unui personaj. Fără de care sucombi ca artist. O tehnică profesională grefată pe fondul generației mele, al structurii noastre, a gîndurilor noastre.

Aveți sentimentul că sînteți un exponent al unei generații? Că vă aflați într-o comunicare de idei cu această generație, că vorbiți în numele ei?

Firește, foarte des și foarte acut, de cîte ori întîlnesc oameni din generația mea care practică alte meserii.

Ce ne-ați putea spune despre mentalitatea acestei generații, despre felul ei de a fi și de a se comporta?

Mi se pare frapantă la oamenii din generația mea teama de ridicol, un anumit tip de modestie, o decență în fața lucrurilor grave. O anume seriozitate în felul de a privi fenomenele determinante ale existenței. În teatru, am observat refuzul categoric al multor actori din generația mea în fața succesului comercial, ieftin, conștiința unei misiuni majore ce le revine. Noi trebuie să folosim capacitatea de influențare a acestei meserii în direcția problemelor fundamentale ce răscolesc omenirea. Pentru că rezonanța oricărui gest al nostru în rîndurile publicului e mult mai mare decît a oamenilor care nu exercită o asemenea profesie publică.

Vă referiți și la rezonanța gesturilor din viața particulară?

Niciodată nu am avut o satisfacție mai mare, ca „actor cunoscut", decît astă-vară, la Costinești, cînd am salvat o fată de la înec. Am descoperit-o în apă, după ce dispăruse de vreo 4 minute și toată lumea o căuta cu desperare. Am scos-o la suprafață, am adus-o pe plajă, unde i s-a acordat primul ajutor, apoi am urcat-o în mașină și am pornit cu ea spre spital. Pe drum a început să-și revină, m-a privit deodată și a strigat: „Hi, actorul!" Nu actorul Ovidiu Iuliu Moldovan, ci ACTORUL! Actorul ca arhetip, aș spune. Sublimă și nobilă recunoștință adresată acestei profesii. În conștiința mea, acest strigăt avea rezonanța unui omagiu adus în chipul cel mai simplu cu putință și spontan ...histrionului lui Shakespeare, Camus, Gorki...

De cîte ori nu s-a întîmplat, la mare, ca cineva să salveze un om... Acest caz a fost comentat însă mai mult, a avut un ecou mai mare, tocmai datorită faptului că salvatorul era un actor cunoscut.

Intră în obligația morală a actorului să respecte imaginea pe care publicul și-o formează despre el, pornind de la eroii pe care-i întruchipează pe scenă sau pe ecran. Obligația de a păstra o anumită ținută, o anumită conduită. Este o responsabilitate de care trebuie să te achiți tot timpul și în viață și în artă.

IRINA PETRESCU:

Paradisul meu sînt ceilalți

Născută la 19 iunie 1941. Remarcabilă activitate în cinematografie. A debutat la Teatrul Bulandra în rolul Ileana — *Noaptea e un sfetnic bun* (1964). Interpretează apoi la Teatrul Mic: Silvia — *Dactilografii* de Murray Schisgal (1965); Silvia — *Ofițerul recrutor* de George Farquhar (1967); Gittel — *Doi pe un balansoar* de W. Gibson (1968). Și din nou la Teatrul Bulandra: Lena — *Leonce și Lena* de G. Büchner (1970); Rosalinda — *Zadarnicele chinuri ale iubirii* de W. Shakespeare (1970); Rolul titular din *Domnișoara de Belle-Isle* de A. Dumas (1971); Elena — *Anunțul la mica publicitate* de Natalia Ginsburg (1973); Viola — *A 12-a noapte* de W. Shakespeare (1973); Maria Stuart — *Elisabeta I* de Paul Foster (1974); Lia — *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu (1974); Jennifer — *Ferma* de David Storey (1975); Cecilia — *Casa cea nouă* de Goldoni (1976); Adriana — *Anchetă asupra unui tînăr care n-a făcut nimic* de Adrian Dohotaru (1980); Cristina — *Judecată în noapte* de A. Buero Vallejo (1981); Marta — *Mormîntul călărețului avar* de D. R. Popescu (1981); Inès — *Cu ușile închise* de J. P. Sartre (1982). Participare la recitalul de poezie Prévert (1965). Teatru TV: Fata vitregă — *Șase personaje în căutarea unui autor* de L. Pirandello (1963); Beatrice — *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare (1975); Ioana Boiu — *Suflete tari* de Camil Petrescu (1980); Doamna Keeney — *Ulei* de Eugen O'Neill (1982); Iulia — *Surorile Boga* de H. Lovinescu (1982).



Cînd v-am solicitat această convorbire, ne-ați spus că nu sînteți o persoană foarte spontană în conversație. Se poate face aceeași afirmație și în legătură cu stilul de lucru asupra rolurilor? Aparțineți genului de actor mai elaborat, mai puțin spontan?

Eu nu sînt o actriță de intuiție. Sau, mai bine zis, intuiția mea intră în funcțiune numai după descifrarea atentă a textului.

Prin ce mijloace îl descifrați? Apelați la un bagaj foarte larg de cunoștințe, la lecturi?

Așa am învățat la școală, că trebuie să cunoaștem foarte bine și opera și autorul, și epoca în care se încadrează, nu? Vorbeam însă de descifrarea textului propriu-zis, a textului piesei. Acesta mă interesează, în primul rînd. Am întîlnit regizori care spun: „să facem abstracție de text, să urmărim o stare, o imagine, un stil". Ce stare, ce stil, ce imagine poate exista în sine, fără cuvintele autorului? Sau cum poate fi atinsă „starea" cea adevărată numai cu ajutorul bibliografiei parcurse?

Aveți un respect habotnic pentru cuvintele textului?

Respect ideile piesei, nu cuvintele ei. Numai că ideile nu umblă singure prin scenă.

V-am ruga să explicați mai pe larg prin ce vă deosebiți de acei regizori și actori care afirmă că îi interesează nu atît litera textului, cît „starea" personajului.

Unii actori pleacă de la asimilarea logică a textului — acesta ar fi și genul meu — să zicem. Alții pornesc de la sugestia unei stări, întîi nelămurită, dar foarte puternică, arzătoare și vibrantă, care le conduce, cred eu, oarecum orbește pașii în același sens și ajung la același rezultat. Drumul este invers. Cred că se abuzează de termenul „stare". Pe mine mă preocupă mult mai mult situația scenică, relația dintre personaje.

De fapt, „starea" personajului ar trebui să fie consecința integrării sale într-o situație.

Da. A construi o situație pe scenă, a construi o relație mi se pare mie adevărata muncă actoricească. Nu spun că așa ar trebui să facă toată lumea. Numai că eu nu pot să intru pur și simplu în „stare". Dar asta nu înseamnă că sînt perfect convinsă de dreptatea mea și nu am și multe îndoieli... Pentru că de foarte multe ori, mai des în ultima vreme, mi-am pus întrebarea ce *simte* și nu numai ce gîndește acest personaj înainte de a rosti ceea ce rostește. Poate că e vorba





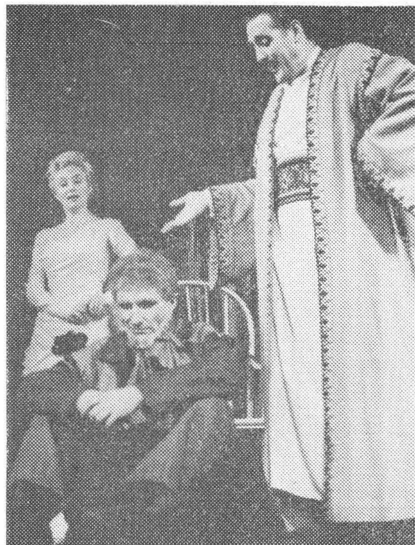
VIOLETA ANDREI

1. În *Ivanov* de Cehov, cu FORY ETTERLE. „Mă pregătesc din timp, ca să pot ajunge la o mare sinceritate..."



2. Dana din *Anchetă asupra unui tînăr care n-a făcut nimic* de Adrian Dohotaru.

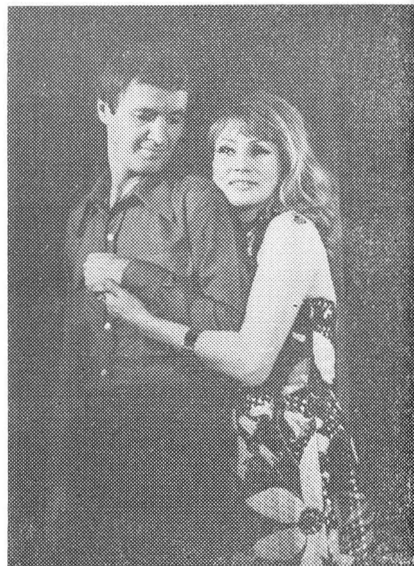
3. Alături de OCTAVIAN COTESCU în *Tartuffe* de Molière. „E important să întîlnești un partener cu care să te înțelegi perfect, să vibrezi pe aceeași lungime de undă".



MARGA BARBU

4. Lady Utterword din *Casa inimilor sfărîmate* de G. B. Shaw. Parteneri: GHEORGHE DINICĂ și MIRCEA ȘEPTILICI.

5. CU ȘTEFAN IORDACHE în *Ultima cursă* de Horia Lovinescu. „Prefer personajele dăruite".



6. Alături de CONSTANTIN BREZEANU în *Sentimente și naftalină* de Sidonia Drăgușanu. „Am dat personajului niște trăsături neașteptate, ceva în plus față de text, o mică nebunie care îți vine de la o repetiție la alta . . ."





ION BESOIU

7. Interpret al lui Gilu din *Mormîntul călărețului avar* de D. R. Popescu. „E bine ca actorul să fie disponibil pentru orice modalitate regizorală".



8. „Joc cu plăcere în *Amintiri* de Aleksei Arbuzov". Scenă din acest spectacol, în compania GINEI PATRICHI.



). Cu DEM RĂDULESCU în *Troilus și Cresida*
le Shakespeare. „Stilul acestor spectacole era
iou — unii îi spuneau teatru total."

GHEORGHE DINICĂ
10. În *Umbra* de Evgheni Șvarț. „Mi se părea greu să devin cauciuc... Regizorul a spus că se poate!".



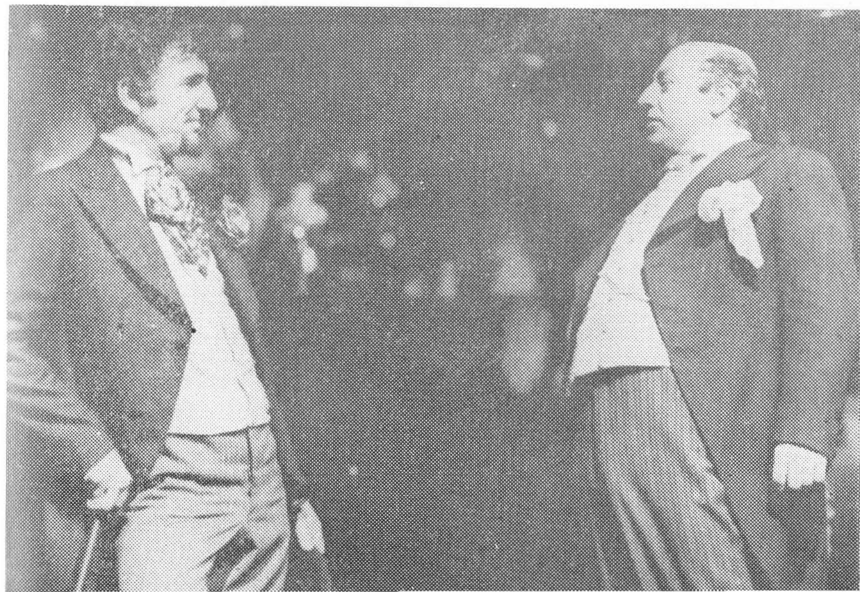
1. Tot cu DEM RĂDULESCU, în rolul Oleg
3aian din *Ploșnița* de Maiakovski. „Un personaj
oarte mobil, și interior și exterior".



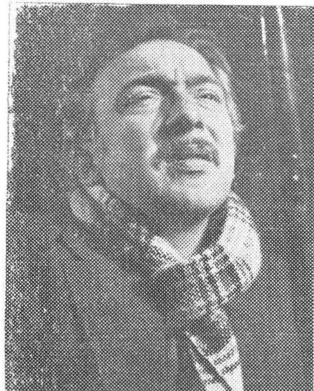


12. Gherman din *Somnoroasa aventură* de Teodor Mazilu.

13. Față în față cu MARIN MORARU în *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale. (Cațavencu și Farfuridi)



CONSTANTIN CODRESCU
14. În *Oricît ar părea de ciudat* de Dorel Dorian.



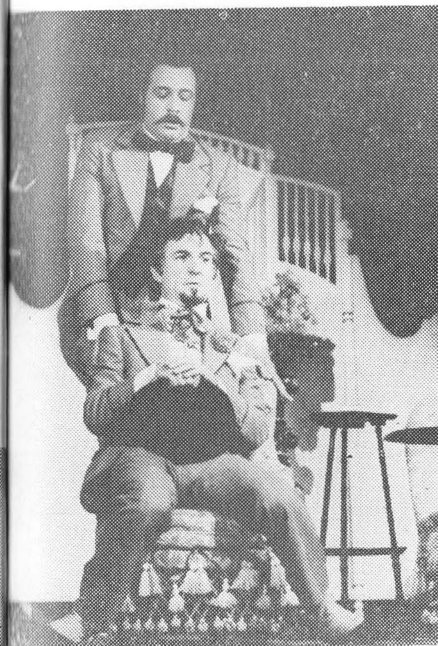


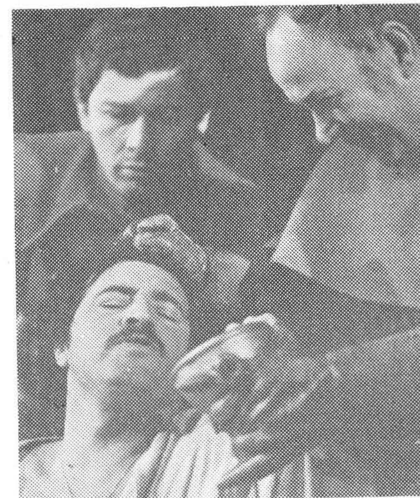
15. Radu Vereş din *Nu sîntem îngeri* de Paul Ioachim (alături de DAN CONDURACHE). „Acea comunicare foarte directă om-om, spirit-spirit, sensibilitate-sensibilitate ..."

16. „... fie şi cu violenţă cîteodată ..." În piesa lui Alfonso Sastre *Cu căluşul în gură* (alături de ILDY CODRESCU).



COSTEL CONSTANTIN
17. Tipătescu din *O scrisoare pierdută* de Caragiale, într-o scenă cu Caţavencu (GHEORGHE DINICĂ). „Un tip coleric, pătimaş".





18. În rolul titular din *Alexandru Lăpuşneanu* de Virgil Stoenescu (cu N. GR. BĂLĂNESCU şi GEORGE PAUL AVRAM). „Noi, actorii, lucrăm cu toată zestrea de sentimente şi tipuri umane".



19. McMurphy din *Zbor deasupra unui cuib de cuci* de Dale Wasserman (parteneri: VIVIAN ALIVIZACHE şi CLAUDIU BLEONŢ).







IURIE DARIE
20. Cu AUREL GIURUMIA și DUMITRU RUCĂREANU în *Plicul* de Liviu Rebreanu. „Publicul m-a acceptat mereu în aceeași ipostază de june-prim comic".
21. Alături de GHEORGHE DINICĂ, în *Umbra* de Evgheni Șvarț.
22. Don Juan al lui Molière: „un neliniștit, care încearcă să-și trăiască experiențele cu maximă intensitate și luciditate".

MIRCEA DIACONU
23. În rolul milițianului din *Undeva, o lumină* de Doru Moțoc (partener: VIRGIL OGĂȘANU). „Cu toate mijloacele simplității cotidiene".





24. Pînzaru din *Răceala* de Marin Sorescu.

25. Măscăriciul din *Barbu Văcărescul, vînzătorul țării* de Iordache Golescu. „Te deplasezi din realitatea ta, încet-încet, către o altă realitate . . . "





SILVIA DUMITRESCU-TIMICĂ
26. Soacra din *Micul infern* de Mircea Ștefănescu. „În comedie contează enorm dozajul, măsura".

27. Ogudalova din *Fata fără zestre* de A. Ostrovski, cu GEORGE CALBOREANU,
28. Alături de GEORGE TIMICĂ în opereta *Habanera*. „Cînd jucai cu Timică parcă te lua în brațe și creșteai și tu lîngă el".





FARKAS IBOLYA
29. Ana din *Valiza cu fluturi* de I. Naghiu. „Am învățat să-mi stăpînesc corpul, lucru deosebit de necesar în munca actorului".





30. Alături de BÁCS FERENC în *Noaptea Iguanei* de Tennessee Williams.



31. Zoe din *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (Pristanda: TOTH TAMÁS). „Am pus accentul pe satira politică".

STELA POPESCU

32. Vivandieră în *Mutter Courage* de Brecht (parteneri: VLADIMIR GĂITAN și SANDA TOMA).





33. Mamă necăjită în *Turnul de fildeș* de Viktor Rozov. „Unui actor devotat profesiei sale, distribuirea într-un rol neobișnuit îi oferă uneori posibilitatea de a descoperi în sine valențe necunoscute înainte".



34. Îngrijitoare de bloc în *Preșul* de Ion Băieșu.

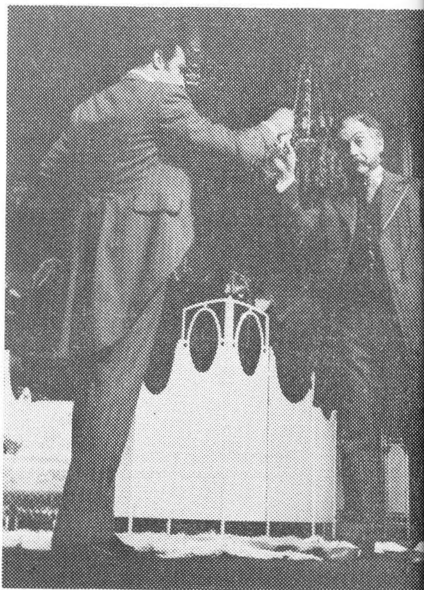


35. Pețitoare inventivă în comedia lui Thorton Wilder.



MIHAI FOTINO

36. Călugărul din *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. T. Popescu (cu AUREL GIURUMIA). „Eu cred că actorul trebuie să fie cît mai divers . . . Să mergi tu la personaj, nu să aduci personajul la tine".



37. Trahanache din *O scrisoare pierdută* de Caragiale. (Tipătescu: COSTEL CONSTANTIN).

38. Cu COCA ANDRONESCU în *Idolul și Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu.



ALEXANDRINA HALIC

39. Un personaj mult îndrăgit de copii: *Pinocchio.*





40. În rolul „Micului prinț" al lui Antoine de Saint-Exupéry (partener: DUMITRU ANGHEL).

41. Frișcă din *Irina și peștișorul Topki* de Leonida Teodorescu. „E necesar să simți sala, să ai o anume detașare, să fii totodată și pe scenă, și cu ochii și cu urechea la public". Cu ANDRA TEODORESCU.



DORINA LAZĂR

42. Anca din *Năpasta* de I. L. Caragiale.



43. Maria din *Echipa de zgomote* de Fănuş Neagu.



44. Sînziana din *Arta conversaţiei* de Ileana Vulpescu şi George Bănică (partener: VASILE ICHIM). „Fără să vrei, actorul e ca un fel de sugativă, absoarbe în el toate petele pe care le lasă viaţa. Şi suferinţa, şi bucuriile şi ambiţiile conlucrează la bogăţia lui sufletească."





ABELA MĂRCULESCU

45. Cu ILEANA STANA IONESCU în *Idolul şi Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu. „Să ajungi să te prefaci cît mai puţin, atît faţă de tine cît şi faţă de alţii".

46. Nataşa din *Între patru ochi* de Al. Ghelman, alături de DAMIAN CRÎŞMARU. „Un exemplu de sudură între parteneri".



GEORGE MIHĂIȚĂ

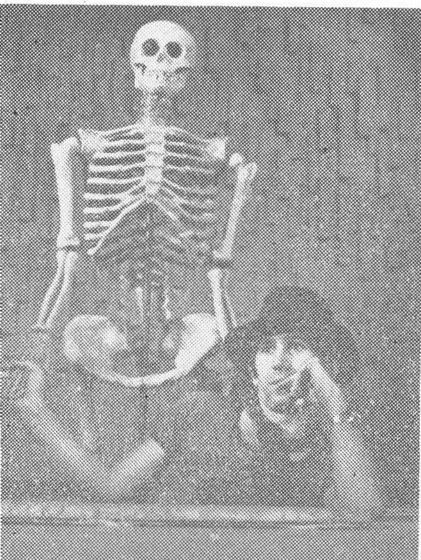
47. Spiridon din *O noapte furtunoasă* de Caragiale, conceput ca „un viitor Chiriac și mai tîrziu un Titircă" (parteneri: AUREL GIURUMIA și CORNEL VULPE).

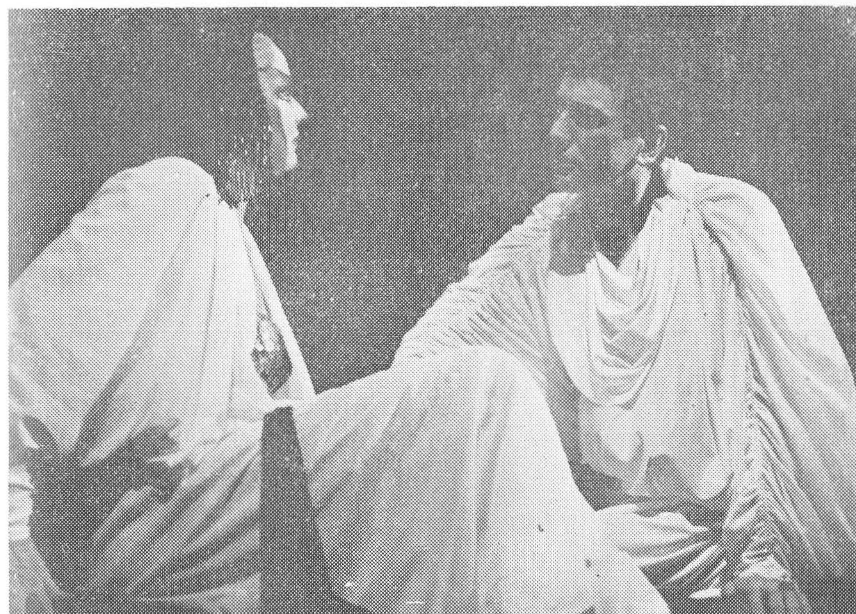




48. Arlequin în *Jocul dragostei și-al întîmplării* de Marivaux.

49. Harold din piesa lui Colin Higgins *Harold și Maude*. „Cel mai mare cîștig în teatru este să fii foarte natural".

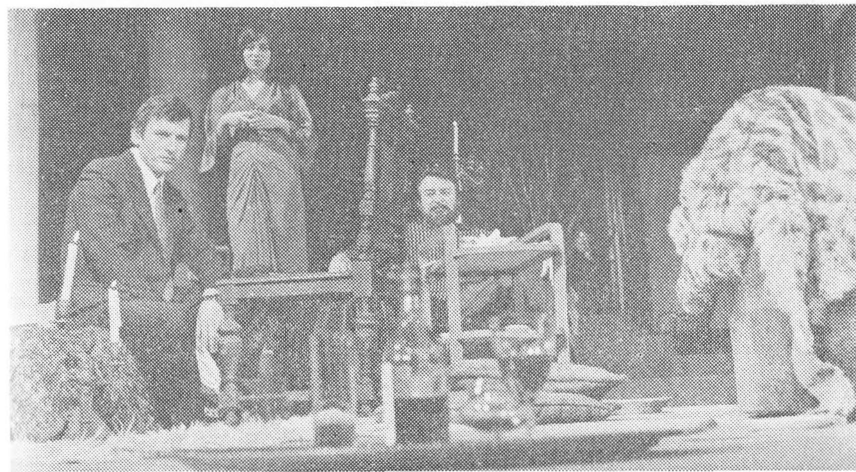




OVIDIU IULIU MOLDOVAN

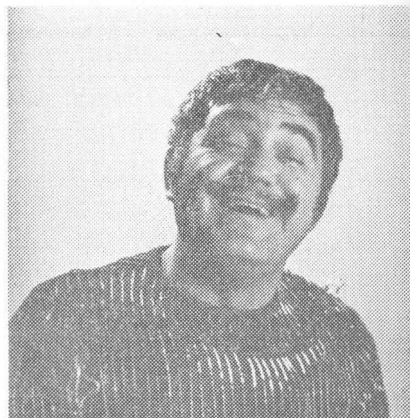
50. În rolul titular din *Caligula* de Camus (cu SILVIA POPOVICI). „Fiecare replică are o trimitere care trebuie decodificată".

51. În *Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu (parteneri: VALERIA SECIU și ION MARINESCU). „O anume decență în fața lucrurilor grave".



DEM RĂDULESCU

52. Cetățeanul turmentat din *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale: „. . . deruta lui politică dobîndește un sens" (cu COSTEL CONSTANTIN).





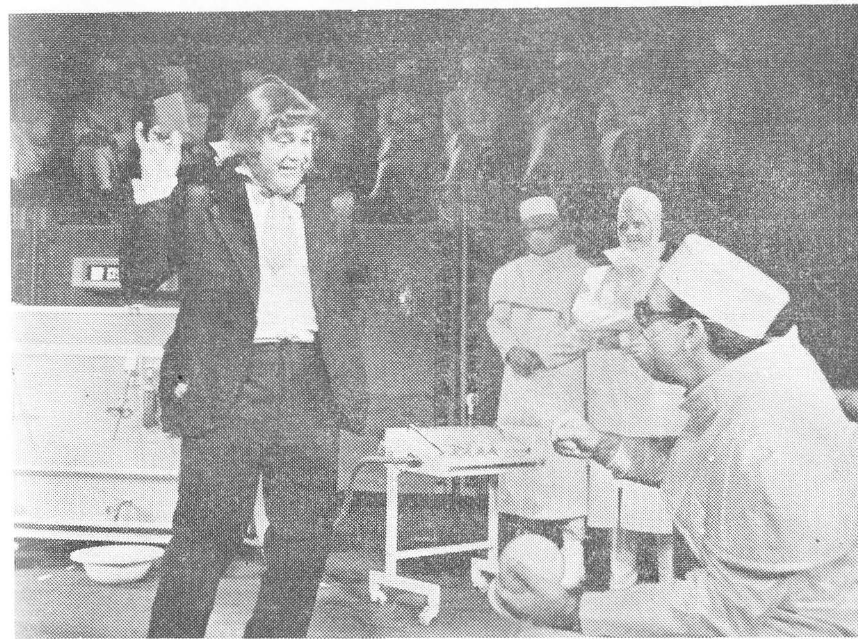


53–55. Trei „capete de expresie" ale lui Fry din *Becket* de J. Anouilh.

56. Alături de EUGENIA POPOVICI în *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu.



57. Prisipkin din *Ploșnița* de Maiakovski. „Publicul știe că e o joacă, dar joaca noastră trebuie să fie cît mai adevărată".



IRINA PETRESCU
58. Maria Stuart din *Elisabeta I* de Paul Foster.

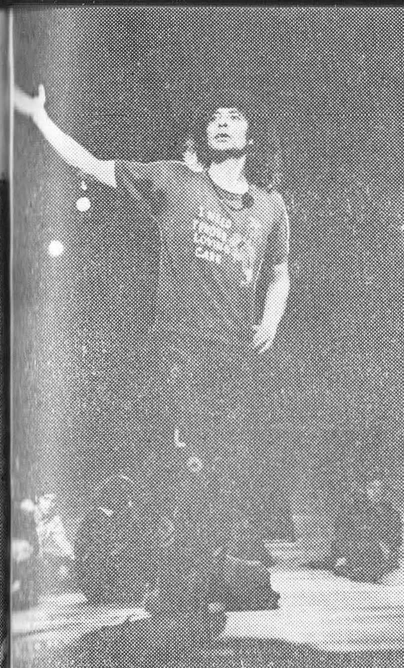




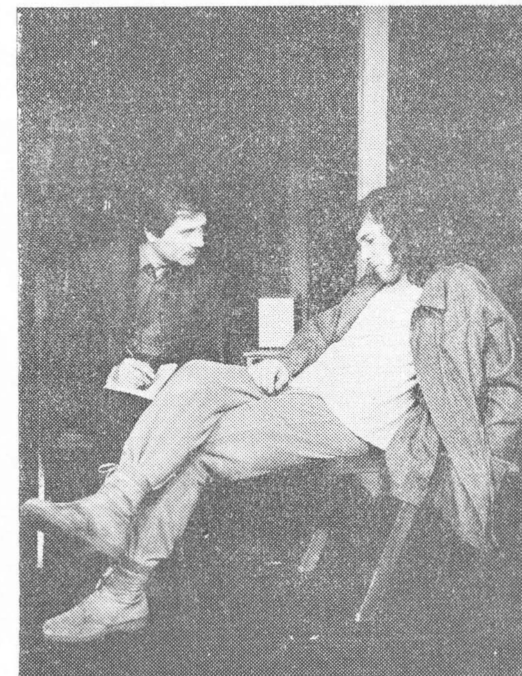
59. În *Leonce și Lena* de G. Büchner. „Spectacolul este ca o sărbătoare".



60. Ines, în piesa lui J.-P. Sartre *Cu ușile închise* (partener: MARCEL IUREȘ). „Pentru mine, adevărul scenic se naște numai în relație".



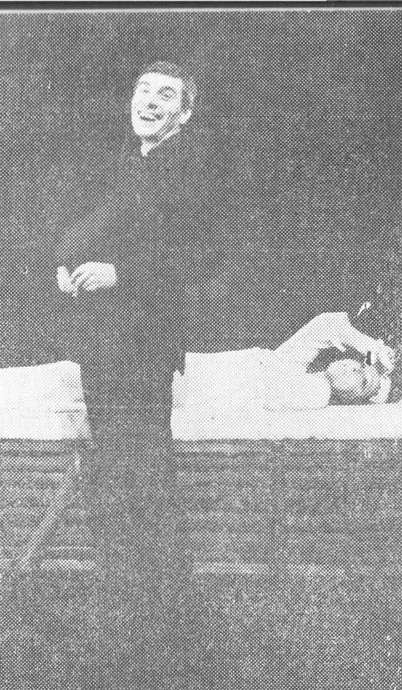
FLORIAN PITTIȘ
61. În *Elisabeta I* de Paul Foster. „Consumul fizic era imens".



63. Cu ION BESOIU în *Anchetă asupra unui tînăr care n-a făcut nimic* de A. Dohotaru. „Să fim interesați de tot ceea ce se întîmplă *astăzi* și *acum* în jurul nostru".



62. Ariel din *Furtuna* de Shakespeare.



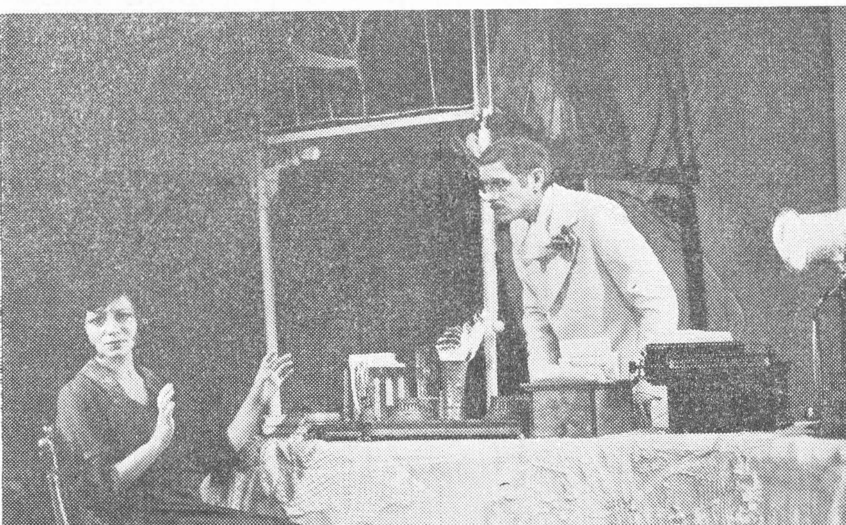
MITICĂ POPESCU

64. Ţicléte — *Ca frunza dudului...* de D. R. Popescu, alături de LEOPOLDINA BĂLĂNUŢĂ. „Momentele comice din viaţă îţi lasă adesea un gust amar".

65. În *Erul mediu întîmplător* de Romulus Guga (partener: NICOLAE ILIESCU).



66. Cu VALERIA SECIU în *Să îmbrăcăm pe cei goi* de Pirandello. „Compun chipuri care nu-mi seamănă. Dar fără să-mi modific prea mult fizionomia".





ŞTEFAN RADOF

67. Cristofor Columb, din *Viziuni flamande* de Ghelderode. „Sfera, adică idealul..."



68. Cu EMILIA DOBRIN-BESOIU în *Scoica de lemn* de Fănuş Neagu. „Teatru poetic, metaforic, dar atît de puternic implicat în concret!"



70. În *Părinții teribili* de Jean Cocteau (parteneră: ADELA MĂRCULESCU).

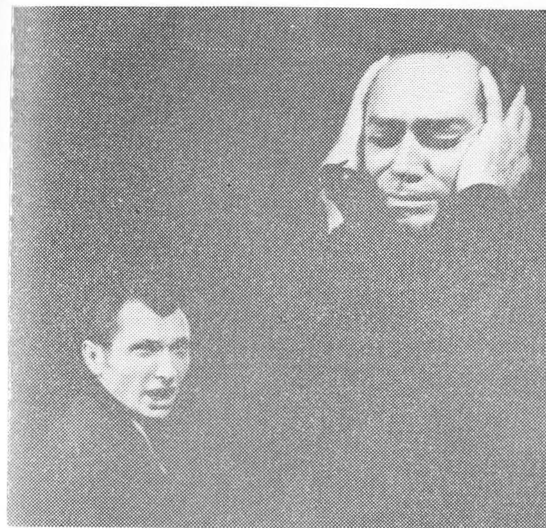


IRINA RĂCHIȚEANU

69. Lady Torrance din *Orfeu în infern* de Tennessee Williams, cu FLORIN PIERSIC. „Curajul de a mă desfășura temperamental".

71. Cu EMIL BOTTA și TOMA DIMITRIU în *Năpasta* de Caragiale. „Am învățat enorm de la parteneri".





ALEXANDRU REPAN

72. Ivan din *Karamazovii* după Dostoievski (partener HORAȚIU MĂLĂELE). „Momentul acela de grație, de fapt irepetabil".

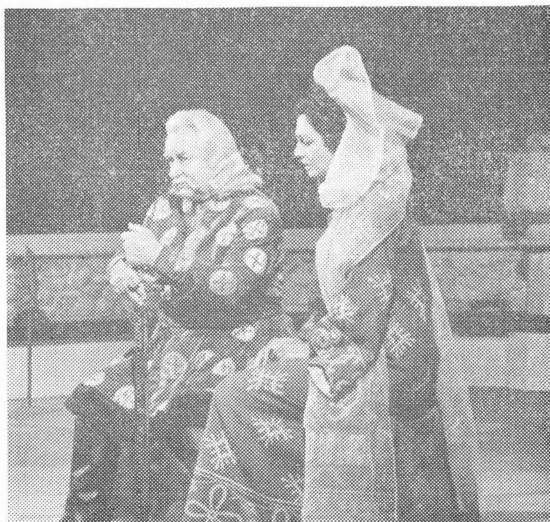


73. Abel din *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (parteneră: DANA DOGARU). „În punctul unde personajul dramatic se întîlnește cu personalitatea interpretului — acolo se produce miracolul".

CARMEN STĂNESCU

74. Lady Bracknell din *Bună seara domnule Wilde* de Eugen Mirea.





75. Alături de GEORGE CALBOREANU, în rolul Doamna Maria din *Apus de soare* de Barbu Delavrancea. „Actorul are concurs în fiecare seară".



76. Doamna Roland din *Danton* de Camil Petrescu.

77–78. Cu MIHAI FOTINO în *Comedie de modă veche* de A. Arbuzov . . . „Îmbinarea dramei cu comedia."





BRÎNDUŞA ZAIŢA-SILVESTRU

79. „Talentul actorului se transmite păpuşii".

80. „Dinamica păpuşii trebuie să fie foarte sintetică, expresivă": *Dansul cu gîsca spaniolă* (dintr-un recital personal).





TUDOR GHEORGHE

81. În rolul titular din *Richard al II-lea* de Shakespeare. „Mişcarea, gestul, gîndul să fie acoperite de starea interioară, de emoţie".



82. Cain din *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* de Horia Lovinescu, cu VALERIU DOGARU. Numai „un aparent contre-emploi".



83. Rolul de debut la Teatrul Naţional din Craiova: Valetul din *Doamna nevăzută* de Calderon de la Barca (parteneră: GEORGETA LUCHIAN).



TEOFIL VÂLCU
84. Tatăl din *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu. „Un rol are incluse într-însul și lumini și umbre . . .".



85. Galileo din *Galileo Galilei* de B. Brecht (cu ION LASCĂR). „Am urmărit să dezvălui omul..."



86. Cațavencu din *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale. (Pristanda: VIRGILIU COSTIN).

doar de un teribil efort de concentrare pe care eu încă nu știu să-l fac pînă la capăt.

După ce ați stabilit situația, după ce ați fixat relațiile cu partenerii, „starea" ar veni oarecum de la sine?

Ar fi de presupus. Să vă povestesc ce mi s-a întîmplat într-un spectacol unde nu aveam decît două scene... Una din ele este aproape un monolog, iar textul nu-mi lăsa timp să ajung treptat la „starea" limită. Trebuia să intru cu o anume...

... cu o anume încărcătură.

Acesta este cuvîntul cu care prefer să înlocuiesc noțiunea de „stare". În repetiții nu reușeam să acumulez o suficientă încărcătură înainte de a păși în scenă, dar ajungeam către sfîrșitul monologului la tensiunea oarecum dorită de regizor. Totuși, într-o zi am intrat atît de prompt în „stare" încît m-am trezit acasă cu venele plesnite. Aveam vînătăi pe dosul palmelor din cauza încordării. Și mi-am zis: ăsta nu e teatru.

Dacă înțelegem bine, „bateriile" dumneavoastră nu se încarcă în solitudine, ci în relație cu partenerii?

Da, probabil. Pentru mine, adevărul scenic se naște numai în relație. Am avut marea șansă de a juca în Teatrul Bulandra cu parteneri ideali: Clody Bertola, Petre Gheorghiu, Ileana Predescu, Gina Patrichi, Mariana Mihuț... Actori care nu numai în repetiții, dar și în spectacole îmbogățesc relația, o păstrează mereu vie. Ca într-un joc de ping-pong, în care fiecare lovitură lansată este primită și întoarsă. Există actori care joacă singuri, nu comunică în scenă, monologhează în cel mai aprins dialog. Aceștia sînt parteneri dificili pentru că...

...te lasă și pe tine singur.

De multe ori dezarmat, în pericol. Nu am un exemplu la îndemînă, sau chiar dacă aș avea... dar se întîmplă...

Ați debutat pe scenă în plină desfășurare a procesului de reteatralizare a teatrului, al cărui principal exponent este considerat Liviu Ciulei. În ce fel a influențat acest proces stilul de joc al actorilor?

Cei care am fost pionii tablei de șah a lui Ciulei, am rămas profund marcați — slujitori ai acestei Academii de teatru realist. Concepția artistică a lui Ciulei reprezintă pentru noi tot ce știm și putem și sîntem siguri că este adevărat și inalterabil. Nu sînt în stare să explic această... stare.

V-ați pus, desigur, de nenumărate ori întrebarea cum arătați pe scenă. Ca actriță de film, beneficiați de avantajul de a vedea produsul finit, obiectivat pe ecran. Dar în teatru, aflîndu-vă, ca să zicem așa, înăuntrul fenomenului, vă puteți imagina cum vă receptează publicul, cum arată spectacolul în care jucați, proiectat pe retina spectatorilor?

Îmi imaginez, dar nu știu cu certitudine.

Ce stare vă dă această incertitudine?

Îmi place foarte tare întrebarea. Tentant și puțin periculos acest joc... Căci dacă ai tot timpul dorința de a ști cum arată ceva ce faci, te poți opri la ilustrativism, la poză sau la uzarea la nesfîrșit a cîtorva, puține mijloace, care știi precis că-ți „vin bine" și că le poți folosi cu succes. Cred că, la un moment dat, trebuie să uiți de tine, pe scenă.

Să uiți?! Adică să nu te mai supraveghezi?

Să nu rămîi tot timpul cu coada ochiului fixată într-un fel de posibilă oglindă în care te tot cauți.

Mulți oameni de teatru și mulți spectatori consideră că sînteți o actriță în mod special dotată pentru teatrul de idei, pentru teatrul intelectual. Sînteți de acord cu această caracterizare?

Dumneavoastră ce credeți?...

Noi credem că aparțineți acelui tip de actor modern care dă sentimentul că gîndește cu adevărat pe scenă. Vă puneți problema de a-l determina și pe spectator să gîndească?

Eu cred că gîndirea spectatorului trebuie solicitată întotdeauna, chiar dacă se ajunge acolo prin emoție. In *Leonce și Lena* exista un mic podium de pe care erau rostite unele replici puse în evidență ca într-o ramă. Un fel de enunțuri și titluri brechtiene, dar atît de bine compuse și dozate, încît nu dădeau deloc senzația didacticismului. E necesară

o mare măiestrie în construirea demonstrației; o știință a negustoriei de idei în sensul cel mai bun al cuvîntului. Să-l atragi pe spectator să cumpere, nu să-i impui marfa ta de idei. În meșteșugul ăsta, pînă acum, pe Ciulei și pe Pintilie nu a reușit, cred, nimeni să-i întreacă.

Pregătind premiera piesei lui Sartre „Cu ușile închise" v-a preocupat, probabil, filosofia existențialistă.

Da. Dar lecturile nu mi le-am făcut numai cu această ocazie... Cunoșteam textul de foarte mult timp. Il consider o mică bijuterie de teatru, nefiind o piesă ci o dizertație. Noi am căutat să facem un spectacol foarte teatral și nu o demonstrație rece, didactică.

Un actor distribuit într-o piesă de Sartre, de Camus, în piesa unui autor care este și un filosof, va juca mai bine dacă i-a studiat operele filosofice?

Nu, nu au nici o legătură una cu alta, cred eu. Sigur că este bine să-i cunoști opera. Și ca spectator este bine să ai unele cunoștințe înainte de a intra într-o sală de spectacol. Dar poți să știi perfect tot ce a scris Sartre și să-l joci foarte prost. Repet: este bine să cunoaștem, să citim. Dar numai atît e prea puțin.

Atunci, care ar fi condiția esențială?

Talentul. Care înseamnă programarea unui individ pentru a practica mai ușor o îndeletnicire decît alta. O anume artă și nu alta. Eu pot să citesc foarte mult și să știu foarte multe despre pictura impresionistă, să zicem, dar să nu fiu în stare să pictez... Sau să pictez foarte prost.

Actorul este exponentul unor idei ale autorului, uneori și ale regizorului...

Și ale epocii lui.

Aveți sentimentul că exprimați, în același timp, pe scenă, și un punct de vedere propriu, că rostiți și idei care vă aparțin?

În dezacord cu mulți colegi, eu sînt convinsă că actorul este un interpret, nu un creator (creatorul spectacolului rămînînd, după părerea mea, în exclusivitate, regizorul). Dar fiecare actor nu se poate despărți de ceea ce are el însuși de spus, uneori chiar fără să-și dea seama. Aduce cu el ade-

văruri care sînt numai ale lui și care fac ca fiecare interpretare să fie un unicat.

În ce măsură experiența dumneavoastră personală a intervenit, a îmbogățit, a colorat într-un anume fel un rol sau altul? De pildă, interpretarea pe care ați dat-o piesei lui Sartre este legată de optica pe care o aveți asupra realităților contemporane?

A fost o întîmplare că ea s-a jucat acum. Adevărul ei este etern-valabil: responsabilitatea omului față de sine. Iar la mine aceasta este o trăsătură congenitală și nu o calitate dobîndită prin experiență.

Considerați că mesajul piesei, așa cum a fost el formulat în 1944, data premierei absolute, are astăzi aceeași rezonanță pe care o avea atunci?

Cred că este oricînd valabil și cutremurător. Ceea ce ține mai mult de un gust depășit este relația dintre cele două femei, care pentru noi astăzi nu prezintă interes și nici nu îmbogățește cu nimic ideea principală a piesei. De aceea, în spectacol nu s-a pus accent pe acest aspect. Cuplul real al piesei, după părerea mea, sînt Garcin și Inés. Ei constituie cuplul infernal al piesei, un cuplu sfîșiat, ai cărui parteneri nu pot trăi nici despărțiți, dar nici laolaltă. Personajul al treilea, femeia care este catapultată în infernul acestui cuplu, este doar un argument în plus. Regimul de conviețuire a unui cuplu este ceea ce m-ar fi interesat pe mine cel mai tare: „dacă m-ai iubi, dacă este adevărat că mă poți iubi, înseamnă că vom ieși din infern". Dragostea ar fi deci o cale de salvare... Dar în infern nici dragostea nu este posibilă. Pentru că nu oricine are dreptul la dragoste...

Aceasta ni se pare o interpretare mult mai sentimentală, mai puțin abstractă a piesei. O interpretare posibilă și deosebit de interesantă, mai ales astăzi cînd pe toate meridianele se manifestă o aspirație generală, o nevoie tot mai puternică de căldură și sentiment în relațiile umane... Vă plac repetițiile?

Îmi plac, dacă am șansa să mă înțeleg foarte bine cu regizorul. Dacă nu, nu. Dar nu pot să spun că-mi place o repetiție bună mai mult decît un spectacol bun.

Mulți actori ne-au spus că marea lor bucurie, marea lor satisfacție este repetiția. Acolo caută, acolo compun, acolo creează. Spectacolul, mai ales după un număr mai mare de reprezentații, le dă un sentiment de repetare, senzația unei etape încheiate.

Mie îmi place spectacolul. Este o sărbătoare și mie îmi plac sărbătorile. Este un act festiv, și mie îmi plac foarte tare festivitățile. Am senzația că în seara respectivă primesc foarte mulți inivtați, într-o casă uriașă, că toată lumea este îmbrăcată frumos și dansează, că mie îmi stă foarte bine și părul și rochia, și că am un parfum foarte bun, pe care l-am deschis prima oară... Sigur însă că sînt și seri în care, din pricina oboselii, a presiunii atmosferice, sau cine știe... îmi stabilesc mai greu condiția de amfitrioană încîntată de oaspeți. Dar asta nu ține de numărul „100 și..." sau „200 și..." al reprezentației.

Obligația de a fi, seară de seară, proaspăt și bine dispus nu devine împovărătoare?

Este o muncă foarte grea, aceea de a-ți întreține în permanență condiția fizică și psihică de concurs. Noi sîntem ca niște sportivi care, în fiecare seară, participă la Olimpiadă și trebuie să cîștige. Dar cel mai mare efort este acela de a-ți ascunde efortul. Oricît ai fi de obosit, spectatorul să n-o simtă. Pentru că, altfel, bucuria lui de a te urmări dispare, se transformă într-o senzație ușor penibilă, de compătimire. Este de neprivit un actor care îți dă impresia că, dacă mai spune trei cuvinte, leșină și moare de-adevărat. Ca și la balet, Lebăda trebuie să zboare plină de grație și ușoară ca un fulg în brațele Prințului.

Topul revistei „Flacăra" v-a proclamat cea mai simpatizată actriță a anului 1982. Ce semnificație dați simpatiei pe care v-o arată publicul?

Pe actor nu-l cauți nici în rafturile bibliotecilor, nici în muzee sau în alte depozite de bunuri culturale. El există numai în conștiința spectatorilor. Dacă la Sartre „infernul sînt ceilalți", pentru mine ceilalți sînt paradisul. Deci, pun foarte mare preț pe „simpatia" publicului, fără să fac din asta un scop în sine. Pun mare preț — de asemenea — pe gustul și opinia tinerilor. Dacă poți reprezenta un punct de referință pentru noile generații, este o garanție că nu stai pe loc, că n-ai rămas pironit într-un moment al trecutului, ca un fluture într-un glorios insectar.

FLORIAN PITTIŞ:

Idealul actorului total

Născut la 4 octombrie 1943. Actor al Teatrului Bulandra. Din rolurile interpretate pe scenă: El — *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu (1966); Lucius — *Iuliu Cezar* de Shakespeare (1968); Aurel Florian — *Sfîrşitul pămîntului* de Victor Eftimiu (1968); George Gibbs — *Oraşul nostru* de Thornton Wilder (1968); Vrăjitorul Cotrone — *Uriaşii munţilor* de L. Pirandello (1968); Poliţistul — *Victimele datoriei* de Eugen Ionescu (1969); Camille Chandebise — *Puricele în ureche* de G. Feydeau1970 ; Collin Talbo — *Harpa de iarbă* de Truman Capote (1970); Jeremy Fetch — *Iubire pentru iubire* de William Congrave (1970); Algernon — *Bună seara, domnule Wilde* de Eugen Mirea (1971); Valentin — *Valentin şi Valentina* de M. Roşcin (1972); Bufonul — *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare (1973); Actorul care joacă pe: Bowyer, Omul-reclamă, Contele de Lester, Contele d'Aubigny, Alençon, Un ucigaş, Un butoi cu bere — *Elisabeta I* de Paul Foster (1974); Alioşa — *Azilul de noapte* de M. Gorki (1975); Traian — *Titanic-vals* de Tudor Muşatescu (1975); Edmund — *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugene O'Neill (1976); Radu cel Frumos — *Răceala* de Marin Sorescu (1977); Piotr—*Micii burghezi* de M. Gorki (1978); Ariel — *Furtuna* de Shakespeare (1978); Patriciu — *Anchetă asupra unui tînăr care n-a făcut nimic* de A. Dohotaru (1980); Leonard Brazil — *Cum se numeau cei 4 Beattles* de Stephen Poliakoff (1980); Dumitru — *Oraşul viitorului* de H. Lovinescu (1981); Loyal — *Tartuffe* de Molière (1982); Ludovic al XIV-lea — *Cabala bigoţilor* de M. Bulgakov (1982). Participare la numeroase recitaluri de versuri; realizator şi interpret al unor spectacole de poezie şi muzică.



Florian Pittiş, sînteţi un actor cu o formaţie multilaterală, cu o excelentă pregătire muzicală, cu o foarte bună tehnică a mişcării plastice, vă apropiaţi de acel tip de actor care a fost numit „total". Se spune că sînteţi un om înzestrat cu multă voinţă şi că aţi desfăşurat o

muncă de-a dreptul fanatică pentru a ajunge la stăpînirea unor mijloace de expresie complexe.

Dezvoltarea mea nu s-a produs pe baza unui program. La un moment dat, m-am întîlnit cu această noţiune a actorului total şi am aderat la ea imediat şi fără rezerve, deoarece corespundea gîndurilor mele despre viaţă. De mic copil am fost şi am rămas teribil de curios, nu îmi place specializarea îngustă. De cîte ori văd un lucru interesant, mă captivează şi vreau să aflu totul, dar absolut totul despre el, la fel ca un specialist. De asta, cînd trebuie să scriu ceva, reuşesc cu greu să aştern o frază, pentru că încep zeci de nelinişti, nedumeriri asupra modului cum se scrie un cuvînt, mă duc la *Îndreptarul ortografic, ortoepic şi de punctuaţie*, iar de acolo mă bag în fonetică, din fonetică trec la împărţirea literelor în consoane surde şi sonore, de exemplu, pînă cînd uit de unde am plecat.

Ce vă împinge la asta, dorinţa de perfecţiune?

Dorinţa de a cunoaşte. Normal, dacă mă apuc de ceva, aş vrea să şlefuiesc totul, cum se şlefuiesc diamantele.

Aşa s-a petrecut şi cu teatrul...

Da. Aşa s-a întîmplat. Pînă atunci făcusem destule... în şcoală eram mort după matematică, ăsta este şi motivul pentru care am urmat secţia „reală", dar, în acelaşi timp, făcusem gimnastică de performanţă în ansamblul Palatului Pionierilor, băteam la tobă în orchestra şcolii, eram şi solist vocal, jucam în cercul de teatru al şcolii şi toate astea s-au adunat...

S-au adunat în profesia de actor. Aceste multiple preocupări anterioare v-au uşurat calea spre profesia actoricească, v-au ajutat să învingeţi dificultăţile?

Cred că felul meu de a fi m-a ajutat cel mai mult. Dificultăţi există în fiecare clipă. Cu tot antrenamentul meu, sînt zile în care corpul nu răspunde aşa cum ar trebui tuturor comenzilor mele. Există zile în care pronunţia nu este atît de cursivă şi de uşoară, datorită probabil şi alimentaţiei, datorită oboselii, cine ştie... Am descoperit, de exemplu, că în Ariel nu mă pot desprinde de pămînt dacă în ziua aceea mănînc carne. Carnea este o mîncare de Caliban!

Este o constatare empirică sau vă bazați pe argumente științifice?

Nu, e o constatare care îmi aparține mie și numai mie. Nu este o metodă pe care o recomand cuiva. Mi se potrivește mie, organismului meu, gîndului meu. Poate chiar gîndul ăsta că dacă am mîncat carne nu mă pot desprinde de pămînt, poate chiar gîndul mă împiedică să mă desprind de pămînt în seara respectivă, cînd joc *Furtuna*. Poate numai asta...

Obișnuiți să vă impuneți și să urmați asemenea prescripții?

Da, cînd apar niște puncte îndepărtate și adevărate vîrfuri, Everestul, de exemplu. Și cum mi-a plăcut foarte mult declarația lui Edmund Hilary: „— *De ce veți urca pe Everest?*" — „*Pentru că există*", am totdeauna dorința să-mi dovedesc măcar mie însumi că sînt în stare să fac un anumit lucru. Văd cîte ceva la televizor sau în alte spectacole și începe să lucreze așa, un mic mecanism în mine: — De ce altul poate și eu să nu pot? Trebuie să pot și eu

Ambiția de a vă compara cu cei mai buni și de a-i ajunge v-a determinat, probabil, la începutul carierei, să vă alegeți modele, poate chiar idoli?

Există o replică celebră: „să nu-ți faci idoli!" Și sînt de acord cu asta. Nu cred că am avut idoli, am avut preferințe.

Nici măcar în adolescență?

Mai degrabă idealuri decît idoli. Idealuri, da! Cum este idealul actorului total.

Ne amintim că ați jucat în unele din primele spectacole ale lui Andrei Șerban.

Sînt actorul român care a jucat cel mai mult în regia lui Șerban. Eram încă student, eram în anul III cînd am avut prima întîlnire cu Andrei Șerban, în fragmentele din *Ubu Rege* de Jarry, pentru examenul lui de regie. Apoi am jucat în *Șeful sectorului suflete*, în grupul dramatic universitar care a participat la Festivalul de la Zagreb, unde s-au luat două premii, apoi în *Nu sînt Turnul Eiffel*, tot pentru Festivalul de la Zagreb. Am mai jucat și în *Iuliu Cezar* la Teatrul Bulandra, în regia lui Andrei. Dar v-aș ruga să nu mă întrebați despre ce am făcut, pentru că mie nu-mi place să trăiesc din trecut, din amintiri.

Nu-i vorba de a trăi din amintiri, ci de a împărtăși o experiență cîștigată.

Cînd am terminat Institutul de teatru mi s-a făcut propunerea să rămîn asistent. Am explicat atunci că eu încă nu știu destul pentru mine — și atunci, cum aș putea să-i învăț pe alții? Cred că mă aflu în aceeași stare și acum, și cred că asta este starea cea mai fericită a actorului, aceea de a relua, cu fiecare rol, totul de la început. Să redescopere mereu, nu să aibă bagajul lui de trucuri, pe care să-l scoată la fiecare montare.

Ne-am îngădui totuși, să evocăm trecutul mai îndepărtat. În cele două spectacole studențești care au mers la Zagreb s-a urmărit, pare-se, o formulă specială de teatru, textul se transforma într-un fapt aproape exclusiv vizual.

Se transforma, cred, într-un limbaj scenic mult mai apropiat teatrului. Să nu uităm că aceste spectacole au fost lucrate anume pentru Festivalul de la Zagreb, unde nu se foloseau căști pentru traducere simultană. Era necesar să transpunem textele noastre într-un limbaj internațional, deasupra înțelesului primar al cuvintelor, un limbaj care să fie înțeles și să fie captivant.

Credeți în posibilitatea unui teatru care să depășească barierele de limbă sau care să fie independent de limbajul vorbit?

În acest sens, a întreprins cercetări asidue Peter Brook, la începutul anilor '70. Și Andrei Șerban a făcut astfel de experiențe la teatrul „La Mamma", cu tragedii grecești jucate în greaca veche și în latină, limbi total neinteligibile pentru publicul mediu american. Rezultatele acestor încercări nu sînt încă edificatoare, dar cu siguranță se va ajunge ca teatrul, ca și pantomima, să devină un limbaj universal.

Prin ce credeți că s-ar deosebi acest gen de teatru, de pantomimă? S-a discutat mult despre vizualitatea teatrului și unii comentatori au acuzat tendința de a înlocui teatrul prin pantomimă. Pantomima fiind considerată o modalitate marginală față de linia mare a dramaturgiei și a teatrului.

Mulți au considerat-o atît de marginală, încît au crezut că pot să o și înlăture, uitînd că ea este indispensabilă actorului. Latura vizuală a teatrului nu se reduce însă la pantomimă. În spectacolele noastre studențești, este adevărat că ilustram vizual ceea ce spunea textul, uneori replici întregi erau traduse vizual în gesturi. Dar în spectacolele antice ale lui Andrei Șerban nu li s-a tradus textul nici măcar actorilor. Aceștia au învățat să pronunțe, cu profesori de greacă veche și de latină — și din rezonanța replicilor au ajuns să înțeleagă sensul momentului respectiv. Redescoperind limbajul, ca să zic așa. Spectacolul *Medeea*, din care am văzut fragmente, nu era doar o transpunere în gestică a textului, era și o transpunere muzicală, era un tot care te cucerea, un summum de pantomimă, de expresie muzicală, de aprofundare a stării actorului, explozia unei stări înăbușite într-un gest anume, care să crească reacția emoțională a privitorului... Era de-a dreptul fascinant. Bineînțeles că acestea sînt, deocamdată, cercetări.

Ați jucat și în spectacole unde latura audiovizuală sau gestuală avea o pondere foarte mare, și în spectacole cu caracter psihologic tradițional. Cum v-a solicitat, ca actor, o montare ca „Lungul drum al zilei către noapte“ în comparație cu „Elisabeta I“, de exemplu?

În *Elisabeta* consumul fizic era imens, m-am cîntărit de cîteva ori, înainte și după spectacol: slăbeam 3 kilograme și 200 de grame la o singură reprezentație. Formula piesei e mai aproape de ideile lui Brecht, era acolo un cod anume în care actorii de astăzi jucau ca niște actori de acum cîteva secole, care, la rîndul lor, jucau niște personaje contemporane lor cu trimitere la personaje contemporane nouă, actorilor de astăzi, deci un cerc unde în permanență trebuie să joci patru aspecte, dar nu cartezian, unul după altul, ci toate deodată. În *Lungul drum...* eram mai aproape de gîndurile lui Stanislavski despre teatru. De data asta, consumul nervos era mult mai mare; după *Lungul drum...* cu greu reușeam să adorm pînă la ora 3 noaptea.

Prin ce mijloace actoricești făceați inteligibil în „Elisabeta I“ faptul că acei actori din secolul al XVII-lea se adresau totodată unor realități contemporane nouă?

În multe cazuri, este de ajuns gîndul actorului la echivalența situațiilor din spectacol, pentru ca acest gînd să se

transmită și dincolo, în sală, și totul să devină un simbol, o fabulă, cu alte cuvinte, în care nu este vorba de leu, de lup, de bou, de vițel, ci de cu totul altceva. Bineînțeles că nu am în vedere acele mărunte aluzii, care nu aparțin teatrului, ci altei zone, estradei probabil. Teatrul poartă o încărcătură de gîndire. Exista în *Elisabeta* o scenă între regină și arhiepiscopul de Canterbury, în care ei se îmbrăcau cu felurite haine, se îmbrăcau cu o plăcere teribilă. Liviu Ciulei a explicat acest lucru actorilor, dar a adăugat imediat: „scoateți-vă din gînd ceea ce v-am spus, pentru că este de ajuns să vă gîndiți și publicul va merge pe ideea că aici este figurat un act sexual“. Și nu asta era intenția.

Așadar, gîndul actorului se transmite publicului, chiar dacă el nu este vizualizat direct?

Cu siguranță. Priviți un grup de actori concentrați asupra unei teme, în scenă: este deajuns ca unul singur să se gîndească aiurea, ca să distragă imediat atenția spectatorului, care simte că el face parte din altă lume.

Dar gîndurile spectatorilor se comunică actorului?

Gîndurile care trec această punte, da. Puntea nu are un singur sens: sală-scenă. Se simte imediat dacă publicul este interesat de ceea ce se întîmplă pe scenă. Bineînțeles că în sală se află oameni cu pregătiri diferite și din categorii sociale diferite, dar în fiecare sală există un grup social preponderent. Acel grup dă caracterul spectacolului respectiv, el stabilește coordonatele acestei comunicări.

Sînteți unul dintre actorii foarte prețuiți de generația tînără, unul dintre aceia pe care tinerii îi consideră exponenții gusturilor lor. Am vrea să ne vorbiți despre acest public tînăr și despre mutațiile produse în ultimii ani în domeniul gustului, al preferințelor, al preocupărilor sale.

Răspunsul se leagă în primul rînd de gîndurile mele despre modul în care trebuie să existe un actor. Părerea mea este că un actor trebuie să adere la dictonul *„carpe diem“*, la această fascinantă idee: „trăiește-ți clipa“. Un actor trebuie să ardă în seara respectivă, asta este măreția noastră și aspectul tragic, în același timp, pentru că știm bine că un spectacol odată terminat a murit, nimeni nu poate transpune în alte zone această comunicare fantastică dintre

actor şi publicul său. Ce înţeleg prin „a-ţi trăi clipa"? A o trăi cu bucuria primei clipe pe pămînt şi cu desperarea ultimei, în acelaşi timp. Acest principiu te obligă să duci permanent o viaţă de excepţie, în aşa fel încît să-i poţi pune punct în fiecare clipă. Dar poţi oare să pui punct acum vieţii tale, cu conştiinţa împăcată că ai făcut totul, că ai trăit totul, din plin, aşa încît să spui: m-am realizat, chiar dacă în secunda următoare voi înceta să exist? La această intensitate a trăirii trebuie să se desfăşoare un spectacol de teatru.

Acesta este şi motivul pentru care iubesc atît de mult publicul tînăr. Publicul tînăr încă nu are prejudecăţi. El vrea să afle, să afle în permanenţă. Or, eu nu-i dau concluzii categorice, cu pretenţia de a fi definitive. Nu. Eu îi ofer o posibilitate de informare. Iată, şi lucrurile astea există pe pămînt. Dacă îmi plac mie, nu-i obligatoriu să vă placă şi vouă. Voi trebuie să aflaţi, înainte de toate, că există. Iar dacă aflaţi că există, să le cercetaţi, să le înţelegeţi şi dacă le înţelegeţi şi consideraţi că sînt valabile şi pentru voi, să vă şi placă.

O să vă povestesc o întîlnire a mea cu publicul, care a fost elocventă pentru mine. Am fost invitat la o casă de cultură, pe calea Rahovei, patru zile la rînd. Trebuia să mă duc acolo şi să spun versuri, era în jurul zilei de 23 August, au fost patru zile libere; şi tinerii veneau acolo să danseze. Mediul nu era deloc propice poeziei. Chiar şi zona în care se aflau — era chiar lîngă fabrica de bere Rahova, nu se vindeau băuturi alcoolice la club, dar, oricum, ei aveau unde să consume, în apropiere. Mi-am luat totuşi inima-n dinţi şi le-am cîntat o strofă plină de haz dintr-o culegere proprie de folclor orăşenesc. Dansatorii au ridicat ochii spre mine să vadă ce se întîmplă. Am profitat de momentul ăsta şi le-am spus o tabletă de Radu Cosaşu. Şi am plecat. Nu am avut aplauze, nimic. În seara următoare, le-am cîntat strofa a doua din cîntecul folcloric orăşenesc, după care le-am spus că i-am văzut cu tricouri şi cu insigne cu Jimi Hendrix, şi le-am tradus un text de Jimi Hendrix. Apoi le-am spus încă o tabletă de Cosaşu. Pe cînd îmi făceam loc să ies, o fată, dansînd, mi-a aruncat un: „Bravo, măi!", iar alta, tot dansînd, mi-a spus: „Dă-mi voie să te pup, că mi-a plăcut!" Şi am plecat. A treia seară, le-am cîntat strofa a treia, le-am tradus un text de Elton John, un text de Jenis Joplyn, le-am tradus *Vînare de vînt* de Bob Dylan, le-am spus o altă tabletă de Cosaşu şi o poezie. După care au fost şi cîteva

aplauze. În seara a patra am venit cu chitaristul Sorin Chifiriuc pe scenă, le-am cîntat cîntecul bufonului din *A 12-a noapte*, le-am spus o tabletă de Cosaşu, le-am citit trei poezii şi am plecat — după ideea din *Visul unei nopţi de vară* al lui Peter Brook — dînd mîinile cu cei din sală. De data asta au fost aplauze mai puternice şi nu am putut să plec imediat, pentru că vreo 20 de inşi au lăsat dansul şi au început o discuţie cu mine, pornind de la felul cum a murit Jimi Hendrix şi ajungînd pînă la o controversă cu privire la emisiunile pe care le făcea Adrian Păunescu la televiziune. Am urcat nişte trepte, patru zile la rînd, cu aceiaşi oameni care veneau acolo. Şi uşor-uşor, am devenit de-al lor, le-am arătat că sînt de-al lor, că ştiu aceleaşi lucruri pe care le ştiu şi ei, dar ştiu şi ceva mai mult — şi haideţi şi voi după mine acum, dacă tot sîntem prieteni. Haideţi după mine!

Aţi ajuns de la Jimi Hendrix pînă la Shakespeare...

Da!

Mulţi spun că publicul tînăr este superficial, că este mai receptiv la lucruri uşoare, că e un tineret mai răsfăţat, care nu a trecut prin război, nu a trecut prin greutăţi...

Nu cred că trebuie să cădem în greşeala obişnuită de a socoti publicul tînăr un public unitar. Există, de pildă, o categorie foarte mare de public potenţial, care nu calcă în sălile de teatru. Sînt oameni care, într-o perioadă istorică, au plecat de la ţară pentru a veni într-un mediu industrial, şi-au pierdut caracterul de săteni şi nu l-au dobîndit încă pe cel de orăşeni. De această zonă nu prea se ocupă nimeni. Şi neocupîndu-se nimeni, pe acest „teritoriu vid" din punct de vedere artistic cresc, ca ciupercile, tot felul de subproducţii. Astfel apar acele enormităţi şi monstruozităţi pseudofolclorice numite „Bălălău", „Magdalena" etc., etc. Dar există şi publicul care s-a ataşat de ciclul de spectacole numit *Poezia muzicii tinere*, de la Teatrul Bulandra. Mulţi tineri care frecventau aceste spectacole şi-au copiat toate textele Beattles, originale sau în traducere, după care au copiat toate poeziile care s-au recitat, inclusiv textele de proză, cum ar fi un articol al lui George Călinescu despre legătura dintre poezie şi muzică, apărut în 1936. Au cerut textul şi l-au copiat. Să nu uităm că aceşti tineri, care stăteau şi pe scări la spectacol, aşa îmbrăcaţi în blugi, se duc

și la Ateneul Român să asculte concertele, nu să facă parada modei.

În fiecare epocă, relația actorului cu publicul a îmbrăcat forme specifice. În secolul al XIX-lea un actor foarte iubit de public era așteptat la ieșirea din teatru, purtat pe brațe, tinerii se înhămau la trăsura care-l ducea acasă, imitau felul lui de a se îmbrăca, de a se pieptăna. El era un mentor, nu numai al modei, dar și al unor idei, al unor comportări în viață. În epoca romantică, de pildă, tineretul era înclinat să preia și să imite stilul de existență extremist al actorilor reprezentativi, fie că el se manifesta prin radicalism politic, prin turbulență și necumpătare boemă sau prin stări de ostentativă deprimare, care puteau provoca epidemii de sinucideri. Cum ați defini astăzi acest rol al actorului de mentor spiritual?

Cel mai bine l-a definit Shakespeare, cînd a spus că „actorii sînt oglinda vremii lor". Dacă noi trăim din plin clipa de astăzi, ar trebui să fim cei mai activi cetățeni ai vremurilor noastre. Să fim interesați de tot ceea ce se întîmplă astăzi și acum în jurul nostru, să fim chiar cu un pas înainte — nu prea mare, pentru că trebuie să păstrăm legătura și comunicarea cu oamenii care vin la noi, la spectacol. În același timp, în sală se pot ivi și alte aspecte. Există oameni care nu trăiesc ei înșiși din plin și încearcă să trăiască prin intermediul unor imagini. Văzîndu-i pe actori trăind, jucînd într-un spectacol, acești spectatori își dau senzația că și ei trăiesc, dar trăiesc vicios, inautentic. Acesta este un lucru periculos, după părerea mea.

Vă referiți, probabil, la persoane asemănătoare eroului din „Menajeria de sticlă" a lui Tennessee Williams, băiatul acela care stătea toată ziua la cinematograf ca să-și creeze o lume de iluzii, să uite impasul fără ieșire în care se zbătea familia sa. Vreți să spuneți că teatrul nu mai trebuie să fie o uzină de iluzii?

... Sau un loc de evadare.

Vă rugăm să expuneți mai pe larg acest punct de vedere. Căci pentru foarte multă lume, pe acest pămînt, sala de teatru sau de cinematograf reprezintă încă un loc unde evadează, unde oamenii vin să trăiască două ceasuri de iluzii.

Să o luăm de la întrebările cele mai simple. De ce facem noi tot ceea ce facem? Din dorința de a fi fericiți acum. Un om care evadează poate avea senzația că această amăgire îl face fericit, dar el nu are cum să trăiască o viață întreagă în evadare, oricum va ieși pe stradă, oricum va intra în relații cu alți oameni, oricum se va întoarce la problemele lui, de care a încercat să scape, le va regăsi la fel de acute și tot nerezolvate. Este acesta un drum spre fericire? Nu. Pentru a fi cu adevărat fericiți, trebuie să ne cunoaștem pe noi înșine, să înțelegem rostul existenței noastre pe pămînt. Asta e ceea ce ne dă teatrul în primul rînd: cunoașterea de sine.

Dacă pe umerii mei ar sta soarta unei țări, a unui popor, cum ar arăta viața mea? Cu această întrebare în gînd am lucrat rolul lui Ludovic al XIV-lea din *Cabala bigoților*, de exemplu. Ludovic vine și vede spectacolele lui Molière, dar el știe în permanență că pe umerii lui atîrnă destinul Franței. Așa și în toate celelalte personaje, caut să aflu, să mă înțeleg pe mine și să-i înțeleg pe ceilalți, să văd care sînt oscilațiile de gîndire datorate funcției lor, rolului lor social, caracterului lor ș.a.m.d.

Ați vorbit despre comunicarea actorului cu publicul. Dar se știe că această comunicare nu se poate realiza numai prin voința unui actor, fie el oricît de talentat. Actorul se află într-o interdependență față de textul dramatic, față de concepția regizorală, față de colegii săi actori, care-i sînt parteneri.

Eu mă refer la teatrul acela pe care îl simt eu, care să acorde o libertate din ce în ce mai mare actorului — un actor care posedă și o gîndire regizorală, nu numai o gîndire îngustă de interpret, de executant. Spectacolele care mi-au oferit cea mai mare satisfacție sînt cele în care am putut beneficia de această libertate în comunicarea cu publicul. Un spectacol de-a dreptul fascinant era *Valentin și Valentina*, de exemplu, unde propunerea noastră, a interpreților, a fost să nu intrăm de la bun început în „priză", pentru că nici spectatorii nu sînt intrați încă în priză și noi am veni cu o încărcătură care lor nu le aparține. Și atunci intram în scenă spunînd textul alb, ca și cum ne-am fi întîlnit la cîteva luni după concediu, la reluarea spectacolului, și ne încălzeam împreună, o dată cu publicul. Iar acest moment al scînteii se producea astă-seară exact aici, în altă seară după

20 de minute, altă dată s-a întîmplat abia în actul II, dar nu a existat seară să nu se producă un contact. Niciodată în același loc.

După atîția ani de teatru, continuați să faceți exerciții de întreținere a glasului și a plasticității corporale?

Da, bineînțeles. Lucrez după sistemul Grotowski, urmărindu-mă în permanență și observînd ce se opune exprimării mele totale. Așa cum exemplifica el: mîna are 5 degete, degetul ăsta îl mișc foarte bine, pe ăsta îl mișc bine, pe ăsta mai puțin bine, pe ăsta și mai puțin bine; și atunci trebuie să găsesc exerciții pentru a aduce toate degetele la aceeași mobilitate. Eu caut să văd care sînt literele, de exemplu, care mă împiedică să rostesc bine replicile și care astfel îmi abat gîndul de la preocupările esențiale ale personajului. Dacă vocala *o* în cuvîntul *mod* este foarte moale la mine și îmi sună mie în urechi foarte prost, va trebui să lucrez pentru asta, pentru activarea unor buze mai leneșe. Am exercițiile mele pe care le fac timp cam de o jumătate de oră înainte de începerea spectacolului.

Exercițiile vă aparțin sau le-ați preluat de undeva?

Trebuie să ți le descoperi singur. Fiecare om reprezintă un caz aparte. La *Elisabeta I*, de exemplu, am observat că în prima jumătate de oră după începerea spectacolului oboseam înfiorător și gîfîiam, pînă intram în ritmul normal. Am decis ca spectacolul, pentru mine, să înceapă cu o jumătate de oră mai devreme, prin exerciții fizice, ca să depășesc punctul de criză înainte de a intra în scenă.

Exersați și acasă?

Nu. Exersez înainte de începerea spectacolului. Toți cei care mă caută la teatru înainte de începerea unui spectacol, mă găsesc ba cu creionul în gură, ba stînd cu mîinile în sus... Toate astea pot fi făcute și mecanic. Eu le fac altfel, le fac neapărat cu un gînd, nu ca pe o gimnastică simplă. Pregătirea sufletească pentru rol este de mii de ori mai importantă.

Cum vă pregătiți sufletește?

Cînd joc *Lungul drum al zilei către noapte*, de exemplu, nu citesc orice în ziua respectivă. Înainte de spectacol, — am și lăsat vorbă, — nu sînt de găsit pentru nimeni în teatru, nu sînt chemat la telefon... Nu că m-aș izola complet în cabină. Nu. Dar vin cu vreo carte din lecturile pe care le bănuiesc eu că ar fi ale lui Edmund, din spectacol. Kirkegaard sau Baudelaire, sau altceva, care se potrivește și cu preocupările mele în momentul respectiv. Nu e o regulă, să vin neapărat cu Baudelaire la spectacol. Nu. Dar în nici un caz nu citesc știrile sportive înainte de spectacolul ăsta.

Care ar fi experiențele artistice fundamentale pe care le-ați trăit?

Cred că prima etapă mai însemnată a fost momentul cînd am învățat literele alfabetului. Bineînțeles că literele de tipar m-au atras în primul rînd. Într-o piesă de teatru fiind multe cuvinte scrise cu majuscule, m-am apucat să citesc astfel de lucrări literare, încă de la o vîrstă foarte fragedă. O altă etapă importantă a fost aceea cînd m-am întîlnit, ca elev, în 1958, cu actorul Petre Gheorghiu de la Teatrul Bulandra, care era instructor artistic la noi, la liceul „Gh. Lazăr". A mai existat un moment foarte important în drumul meu, acela cînd am căzut la examenul de admitere la Institutul de teatru, pentru că aveam un defect de dicție — graseiam. Pînă atunci eram răsfățatul școlii, toate îmi mergeau ca pe roate. A fost momentul cînd mi s-a arătat că viața nu e chiar atît de simplă și de roză. În acel an am lucrat voluntar, adică fără plată, ca electrician la serviciul de lumini al Teatrului Bulandra. Asta mi-a dat posibilitatea să stau în teatru de dimineață pînă la miezul nopții, să văd actorii în repetiții, să văd monștrii sacri ai scenei românești din acea perioadă. Am lucrat foarte mult pentru remedierea defectului de dicție, pentru că, nefiind un defect organic ci o proastă deprindere, a trebuit să înlocuiesc în vorbirea de toate zilele consoana *r* cu *l*. Vorbeam de dimineața pînă seara precum copiii. Apoi, vorbeam cu *d* în loc de *r*, apoi cu *dl*, asta în discuțiile curente, pe lîngă repetițiile pe care le făceam acasă. Și într-una din zile s-a produs saltul, mă corectasem și am putut intra în Institut. În anii studenției, un moment crucial a fost întîlnirea cu Andrei Șerban, cu care am împărțit gînduri de teatru, consolidate mai tîrziu, cînd am avut bucuria de a lucra două luni, la Paris, cu Peter Brook. De importanță fantastică a fost întîlnirea de lucru cu extraordinarul om de teatru Liviu Ciulei. Iar momentul important de astăzi este întîlnirea cu mine.

Care este primul rol pe care l-ați făcut cu Liviu Ciulei?

Debutul meu în Teatrul Bulandra a avut loc pe cînd lucram ca electrician. În ziua de 24 februarie 1962, era indisponibil interpretul unui rol de mică întindere din spectacolul *Cum vă place*. Petre Gheorghiu i-a spus regizorului: „Știu eu pe cineva care cunoaște piesa pe dinafară" (pentru că am văzut-o de cîte ori s-a jucat, de 232 de ori!). M-au chemat de acasă — era într-o duminică — și în cabină, înainte de spectacol, Liviu Ciulei a lucrat cu mine 20 de minute rolișorul acela.

Ați încheiat un scurt „curriculum vitae", afirmînd că momentul actual al întîlnirii este cu dumneavoastră înșivă. Ce știți astăzi despre Florian Pittiș, în plus față de ceea ce știați în seara debutului?

Deocamdată ne-am întîlnit; să mai mergem puțin la teatru și pe urmă o să ne și cunoaștem...

MITICĂ POPESCU:

Măști fără mască

Născut la 30 noiembrie 1936. Activitate scenică îndelungată la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Azi actor al Teatrului Mic din București. Roluri importante în filme. Personaje create pe scenă: Ursarul și Arbitrul — *Afară-i vopsit gardul, înăuntru-i leopardul* de Al. Popovici (1967); Sbierea și Vulpoi — *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu (1967); Toma — *33 de scrisori anonime* de Méhés György (1967); Sperie-ciori — *Vrăjitorul din Oz* după Frank Baum (1968); Bogoiu — *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian (1968); Vang — *Omul cel bun din Sciuan* de Brecht (1968); Servitorul — *Noaptea încurcăturilor* de O. Goldsmith (1968); Lutz — *Heidelbergul de altădată* de Meyer Förster (1968); Episcopul și Paznicul — *Cronica personală a lui Laonic* de Paul Cornel Chitic (1969); Bolingbroke — *Paharul cu apă* de Scribe (1969); rolul titular în *Woyzeck* de Büchner (1970); Zeiss — *Geamandura* de Tudor Mușatescu (1970); Ion — *Năpasta* de I. L. Caragiale (1970); Păsărilă — *Harap Alb* după Ion Creangă (1970); Colegul — *Duet* de Andi Andrieș (1970); Peterbono — *Balul hoților* de J. Anouilh (1970); Max — *Întunericul* de I. Naghiu (1971); Anton Giurcă — *Ștafeta nevăzută* de Paul Everac (1971); Andronic — *Ultima oră* de M. Sebastian (1972); Peer Gynt în piesa cu același nume de H. Ibsen (1972); Regele dansului — *Inimă rece* de E. Covali (1973); Lou — *După cădere* de Arthur Miller (1973); Logodnicul — *Matca* de Marin Sorescu (1974); Leonaș — *Vreți să jucați cu noi?* de Alecu Popovici după V. Alecsandri (1974); Andrei — *Răspîntia cea mare* de V. I. Popa (1975); Serviescu — *Mania posturilor* de V. Alecsandri (1975); Hjalmar — *Rața sălbatică* de H. Ibsen (1976); Ducele — *Oamenii cavernelor* de W. Saroyan (1977); Stelică — *Două ore de pace* de D. R. Popescu (1977); XX — *Emigranții* de S. Mrożek (1977); Sidny — *Pluralul englezesc* de J. Aykbourne (1978); Lodovico Notta — *Să îmbrăcăm pe cei goi* de L. Pirandello (1978); Peticarul — *Nebuna din Chaillot* de J. Giraudoux (1978); Bătrînul domn — *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu (1979); Inspectorul — *O șansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru (1979); Ioachim — *Evul mediu întîmplător* de Romulus Guga (1980); Koroviev — *Maestrul și Margareta* de M. Bulgakov (1981); Năiță Lucian — *Niște țărani* de Dinu Săraru (1982); Țiclete — *Ca frunza dudului...* de D. R. Popescu (1983); Regele — *Yvona, principesa Burgundiei* de W. Gombrowicz (1983).



Care e genul de personaje de care vă simțiți cel mai apropiat?

Nu m-am gîndit niciodată la asta. Și n-aș putea formula preferințe speciale. Eu sînt dintre actorii care fac măști fără mască.

Ce înțelegeți prin „măști fără mască"?

Compun chipuri care nu-mi seamănă. Dar fără să-mi modific prea mult fizionomia cu ajutorul machiajului.

Încă de cînd erați tînăr, v-am văzut deseori jucînd bătrîni...

Întotdeauna m-am considerat un actor de compoziție. Nu-mi place să-mi port în scenă propria personalitate. Dacă ar fi să mă joc pe mine însumi, cred că m-aș plictisi, mi s-ar părea că nu fac nimic. Or, eu sînt un om foarte activ. Pînă și în concediu nu suport să stau degeaba, îmi caut o activitate. Îmi place să compun, să plăsmuiesc oameni de diferite vîrste și simt o mare bucurie cînd reușesc să diferențiez personajele între ele.

Avem impresia că personajele pe care le interpretați, fie ele pozitive sau negative și indiferent de vîrsta lor calendaristică, aduc în scenă o anume maturitate interioară. Simți că ai în față oameni care au meditat mai mult asupra vieții, au acumulat mai mult din viață. Această trăsătură i-ați dăruit-o chiar și lui Peer Gynt, caracterizat în mod curent ca un tip infantil.

Peer Gynt e foarte copilăros la început, apoi trece printr-un șir de experiențe și se întoarce, în final, maturizat. Acestea sînt și etapele pe care le parcurg eu însumi, în procesul de „coacere" a unui rol. Este ca un copil care crește treptat, de la primii pași stîngaci și profilul încă inform, pînă cînd ajunge un bărbat în toată puterea. Cînd am pășit pragul premierei, personajul meu trebuie să aibă o biografie perfect împlinită.

Și în rolurile de comedie, aduceți mereu un coeficient de gravitate.

N-o fac deliberat. Așa e în viață... Momentele comice din viață îți lasă adesea un gust amar. Și cîteodată cele triste îți aștern un zîmbet pe buze. Nu?

Căror cauze li se datorează maturitatea despre care vorbeam? Experienței de viață, reflecției...?

Toate contribuie, într-un fel sau altul... Rolul nu-l faci închis între patru pereți. El este consecința multor premise. Asupra mea, ca artist, și-a pus poate amprenta și faptul că de la o vîrstă fragedă am fost nevoit să mă descurc singur, faptul că în timpul facultății a trebuit să și muncesc, ca să mă întrețin. Viața mi-a cerut mai mult decît altora, dar mi-a și oferit mult pentru meseria mea.

Ce v-a oferit?

Experiență, cunoaștere...

Cum încorporați această experiență personală în creațiile scenice?

De cele mai multe ori spontan, pe cale intuitivă, fără măcar să-mi dau seama. Se întîmplă însă, cîteodată, să recurg în mod deliberat la un model luat din viață. De exemplu, în *Noaptea încurcăturilor* de Oliver Goldsmith jucam un servitor cam năuc, care rătăcise drumul și avea de spus, cu privire la asta, doar cîteva replici. Mi-am amintit că văzusem cu ani în urmă, în Cișmigiu, o scenă oarecum similară: cineva cerea lămuriri și nu se dumirea încotro s-o apuce. Și mi-am dat seama că servitorul meu din secolul al XVIII-lea semăna foarte tare cu omul acela din Cișmigiu, — i-am preluat pînă și tonul vocii, și mersul. Și n-a fost rău.

Și totuși, servitorul acela avea ceva ciudat, nu părea a fi un om pe care-l poți întîlni astăzi pe stradă.

N-ar fi fost interesant, dacă era ca pe stradă. Și nici n-ar fi fost acceptat ca atare de spectatori. Un personaj de teatru, ca să fie crezut, trebuie să fie realizat artistic, cu ajutorul fanteziei. Să-l scoți din cotidian, dar să rămînă viabil, autentic. Veridic, fără să fie banal. Nu jucăm un reportaj sau un articol de ziar, urmărim să întruchipăm un gînd artistic. Paradoxal este că numai după ce ai trecut personajul prin filtrul imaginației, abia atunci spectatorul va exclama: „Extraordinar, cît este de adevărat!" Princi-

palul este ca publicul să te creadă. Dar poţi să te întrebi: „Ce te faci cînd joci în Shakespeare?" Ceea ce ştiu sigur este că şi oamenii din piesele „marelui Will" erau tot oameni.

Acest principiu este valabil şi pentru personaje inimaginabile în viaţa reală?

Ce înseamnă „inimaginabile"? Meseria actorului este să şi le imagineze. Şi să le transforme în imagini. Să demonstreze o posibilă existenţă a personajului într-o lume posibilă. Dealtfel, în viaţa însăşi sînt destule momente inimaginabile. Ce spuneţi despre un om care şade calm pe scaun într-un modul, pe o orbită şi priveşte cum se învîrteşte globul pămîntesc? Fantastic, nu? Şi totuşi, dacă ar trebui să joci un cosmonaut nu ar fi necesar să pleci în cosmos!

Să ne referim, de pildă, la Sacagiul din „Omul cel bun din Sîciuan" de Brecht. În ce măsură au participat, în alcătuirea lui, cunoaşterea şi imaginaţia? De unde aţi luat incantaţia aceea vocală cutremurătoare, mişcarea aceea plutitoare, evocatoare, de legendă?

Am pornit de la specificul textului — o parabolă plasată anume într-un mediu exotic — şi de la propunerea de spectacol a regizorului. N-am folosit prea mult material documentar, căci nu ne-au interesat în mod deosebit particularităţile geografice. Personajul trebuia în primul rînd să se integreze unui stil, conceput de regizorul Andrei Şerban. Dar în acelaşi timp, am ţinut seama şi de adevărul lui omenesc, am căutat să fac din el un exponent al omului sărman, care-şi cîştigă din greu existenţa — un tip uman pe care l-am cunoscut nemijlocit.

Ce aduce în scenă un actor, din existenţa sa personală?

Nu ştiu, asta o ştie publicul. Fireşte, fiecare actor vine cu fizicul, cu datele şi însuşirile lui personale, unul dansează frumos, altul mimează dansul, cu haz, astfel încît spectatorii să creadă că el poate dansa perfect, însă nu vrea, fiindcă face parodie. Este o meserie controlată, tot ce faci pe scenă e gîndit, elaborat, dar cît şi ce anume din fiinţa mea trece în personaj, o vedeţi şi o ştiţi numai dumneavoastră, cei care mă urmăriţi din sală. Eu nu o ştiu, şi asta e bine, îmi dă o anume libertate, spontaneitate. M-ar inhiba să mă văd cu ochii publicului. Nu poţi face rolul privindu-te

în oglindă, aşa cum nu ştii cum îţi sună glasul şi rămîi uimit cînd îl auzi imprimat pe bandă magnetică.

Interpretaţi unele roluri cu pasiune şi altele doar din obligaţie profesională?

Eu îmi iubesc la fel toate rolurile şi nu am nici o preferinţă. Am pus mult suflet şi în piese care nu s-au bucurat de succes. Şi chiar dacă personajul respectiv a „murit" repede, el a lăsat întotdeauna o urmă în dezvoltarea mea artistică. Dacă ar fi totuşi să exprim o opţiune, nu-mi doresc să fiu distribuit în roluri care îmi vin, cum se zice, „ca o mănuşă". Mi-au plăcut întotdeauna rolurile dificile, care mi-au pus probleme.

Ce fel de probleme?

În primul rînd, problema de a găsi „cheia" personajului. De exemplu, interpretul lui Figaro — cred eu — trebuie să pornească de la marele monolog din actul 5, şi prin prisma acestuia să descifreze apoi întregul rol. „Cheia" unui rol se poate afla într-o replică, într-o situaţie, într-un dialog. Bucuria cea mare este s-o găseşti...

Şi, odată găsită „cheia", rolul e rezolvat?

Nu, dar te afli pe drumul cel bun. Mi s-a întîmplat să nu găsesc un personaj pînă aproape de repetiţiile generale. În *Evul mediu întîmplător* de Romulus Guga joc un personaj negativ, un fascist. L-am făcut mai întîi foarte dur, de o brutalitate ostentativă. Nu era ce trebuie. În cele din urmă, i-am găsit portretul adevărat: un simplu meseriaş, o bestie de meserie.

Cum aţi găsit drumul de la eroare la soluţia cea justă?

Oamenii se comportă conform caracterului lor. Puteam să fac o brută oarecare, mergea şi aşa, dar nu se potrivea textului. Mi-am dat seama, prin intuiţie, că personajul nu se susţinea în totalitatea lui.

Am dori să ştim mai exact (în măsura în care poate fi reconstituit acest moment) cum s-a produs această descoperire intuitivă. Aţi avut, brusc, o revelaţie?...

Oh, nu! Procesul a fost mult mai complicat, mai îndelungat şi mai chinuitor. În viaţă, să zicem, faci o gafă,

într-o discuție... Îți dai seama ulterior că ai greșit, pui mîna pe telefon și-ți ceri iertare, corectîndu-ți greșeala. Pe scenă, ca să corectezi un rol îți trebuie numeroase repetiții. Eu, cel puțin, așa lucrez. Pornesc de la ceva inform și apoi șlefuiesc îndelung chipul personajului. La început fac mai mult decît este necesar, apoi elimin treptat ceea ce prisosește, cizelez, ca să ajung la forma cea mai simplă și mai concisă.

Simplitatea nu este, așadar, un punct de plecare ci un scop ultim al muncii în repetiții?

Da, la asta ajungi după multă trudă. E foarte greu să fii simplu pe scenă.

De ce?

Ca să poți fi simplu, trebuie să fii foarte calm și degajat, iar ca să fii calm și degajat rolul trebuie să fie foarte bine așezat înăuntrul tău. Afară de asta, pe scenă nu poți vorbi ca în viața obișnuită. Textul trebuie să fie puțin „împins". Și totuși, glasul să pară absolut natural. La film și la televiziune e mai ușor, n-ai probleme cu vorbirea...

Și rolurile mici v-au dat mult de furcă?

Păi, tocmai rolurile mici sînt cele mai grele. Într-un rol de mai mare întindere, dacă greșești o scenă, două, trei, tot îți mai rămîne timp s-o dregi; într-un rol mic, e suficient să greșești o replică și s-a dus! De aceea, rolurile mici înseamnă o școală prețioasă pentru actor. Sigur, nu zic că e bine să joci numai roluri mici.

La Piatra Neamț, deși erați o vedetă a teatrului, v-am văzut jucînd și roluri principale, și roluri foarte mici.

Asta mi se pare că înseamnă cu adevărat spirit de echipă, și tocmai în asta consta frumusețea echipei de la Piatra Neamț, că toți actorii făceau de toate. Cînd nu aveam un rol mare într-o piesă, ne ofeream singuri să realizăm unul episodic. De exemplu, în două seri consecutive, eu, Mișu Dobre și alții, care aveam roluri principale în *Omul cel bun din Sîciuan*, jucam și personaje episodice în *Noaptea încurcăturilor*. Și nu le făceam „de serviciu". Totul se făcea cu entuziasm. Exista o prospețime autentică, nu simulată, o dăruire totală din partea întregii trupe.

Care erau calitățile acelei trupe, considerate, la un moment dat, una din cele mai bune din țară?

O trupă e bună, dacă e alcătuită din actori buni. Or, la Piatra Neamț veneau, în fiecare an, cei mai buni absolvenți ai Institutului de teatru. Atragerea elementelor talentate era o preocupare consecventă a conducerii teatrului și chiar a colectivului. Noi aveam, la Piatra Neamț, un actor, Sandu Lazăr (azi cadru didactic la institut), care urmărea încă din anul I studenții, spre a-i selecționa pe cei mai valoroși.

Pe urmă, la Piatra Neamț lucram cu regizori nu numai foarte talentați, dar și diferiți. Nu te obișnuiai cu unul singur care să-ți cunoască toate ticurile și, din comoditate, să-ți încurajeze manierismele. Fiecare îți cerea altceva. În anii '60, aproape toți regizorii de valoare ai tinerei generații au lucrat și la Piatra Neamț. Cînd Andrei Șerban s-a afirmat ca un talent de excepție încă de pe băncile institutului, a fost numaidecît invitat să pună în scenă... Exista o foarte mare disponibilitate — așa cum există acum la Teatrul Mic —, disponibilitatea de a încerca, de a căuta. Se făceau propuneri, se discutau, era o emulație generală. Nimeni nu se considera vedetă, nimeni nu credea că știe totul și nimeni nu avea pretenție ca un lucru pe care l-a făcut să nu mai sufere nici o modificare... Un rar spirit de echipă, după cum vedeți.

Toți foștii membri ai colectivului nemțean ne-au vorbit cu aceeași îndreptățită mîndrie despre virtuțile acestei echipe, pe care o consideră, parcă, și azi, „a lor". Nu pentru a-i micșora meritele (pe care le stimăm și noi, în chip deosebit), ci de dragul exactității istorice, v-am ruga să ne spuneți care erau și limitele acestui frumos fenomen teatral care s-a numit și se numește încă Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.

Principalul meu regret este că excelentele noastre spectacole aveau foarte puțin public. *Omul cel bun din Sîciuan*, o montare care s-a bucurat de aprecieri superlative din partea specialiștilor de vază ai teatrului mondial, prezenți la sesiunea ITI din 1969, a făcut în total 15 reprezentații. *Woyzeck* — numai 11. Nu-i păcat?

În schimb, critica a elogiat aceste spectacole.

Este adevărat. Criticii din Capitală și din țară nu lipseau niciodată de la spectacolele importante ale Teatrului din Piatra Neamț. Relațiile cu critica erau prietenești, dar să știți că nu erau lipsite de principialitate. Criticii ne făceau observații sincere, iar noi le ascultam cu atenție și seriozitate. Spectacolele verificate în urma confruntării cu criticii erau aduse întotdeauna în turneu la București.

Acestea erau, fără îndoială, marile satisfacții ale actorilor.

Da, satisfacția de a fi în atenția criticii și posibilitatea de a fi judecați, periodic, și de opinia publică bucureșteană. Ca să nu idealizăm lucrurile, trebuie să recunoaștem că, odată depășite aceste două etape, autoexigența mai scădea, uneori. Țin minte că am făcut un lung turneu prin țară cu *Noaptea încurcăturilor* — vreo 80 de reprezentații — și unii colegi începuseră să-și permită abateri de la ținuta inițială a spectacolului. Am protestat — în calitate și de responsabil al turneului — iar Andrei Șerban a cerut o nouă repetiție, căci nu-și mai recunoștea intențiile.

Țineți mult la acuratețea spectacolului?

Foarte mult. Spectacolul trebuie să rămînă intact pînă la ultima reprezentație. Nu-mi place să schimb pe parcurs cele stabilite de comun acord cu regizorul și nici să mă trezesc cu modificări din partea colegilor... Nu, nu-mi plac asemenea surprize.

În afară de amintiri, cu ce ați rămas, din punct de vedere artistic, de pe urma perioadei de lucru din Piatra Neamț?

A fost o etapă foarte prețioasă în viața mea artistică. Jucînd mult, am și învățat mult. În șase ani, am jucat acolo atîtea roluri, cîte nu joacă, poate, un actor într-o viață. Eram nevoit să joc orice, și pe *contre-emploi*, încercam tot felul de lucruri.

E util să încerci?

Chiar și să greșești e util.

Nu e deprimant pentru un actor să greșească?

Nu vorbesc de greșeli capitale, ci de încercări, care pot fi reușite sau nereușite. Mai ales în tinerețe, e foarte

folositor să afli „pe pielea ta" secretele și capcanele meseriei, să știi ce poți și ce nu poți face, să-ți cunoști și slăbiciunile, să fii pregătit pentru cele mai diverse probleme cu care te poți întîlni în pregătirea unui rol. În institut, studenții ar trebui puși să facă orice, nu numai ceea ce crede profesorul că li se potrivește. De exemplu, toți studenții ar trebui să studieze monologul din *Hamlet*. Unii l-ar spune bine, alții l-ar spune mai puțin bine, dar să treacă toți prin această experiență majoră.

Astăzi, cînd ați trecut de anii tinereții și vă numărați printre capetele de afiș ale Teatrului Mic, cum apreciați drumul care v-a dus la consacrare?

Consacrarea depinde și de talent, dar și de șansă. Șansa de a fi distribuit în niște roluri, șansa de a fi văzut de public... Eu am devenit mai cunoscut abia după serialul de televiziune *Lumini și umbre*, în care m-au văzut mult mai mulți spectatori decît în toți anii mei de teatru. Și vreau să vă mărturisesc că, într-un fel, îmi pare rău că e așa, că e posibil ca un an de serial la televiziune să însemne mai mult decît două decenii de trudă pe scîndura scenei. Stau și mă gîndesc cu amărăciune ce s-ar fi întîmplat dacă nu jucam în acest serial? Și cîți actori români de mare valoare nu au avut și poate nu vor avea o asemenea „șansă"? Ce păcat!

În ceea ce vă privește, nu credem că aveți dreptate. Erați cunoscut și apreciat cu mult înainte.

Critica nu m-a răsfățat. Spectatorii, ce-i drept, m-au aplaudat, mă refer la acei spectatori care au avut prilejul să mă vadă. Dar cu cît ești mai apreciat, cu atît crește obligația de a te păstra mereu în formă. Fiindcă publicul nu te iartă, și nici critica.

Uneori, cînd ai dobîndit o anumită platformă, critica mai închide cîte un ochi...

Publicul, însă, nu. Și, la drept vorbind, acesta e lucrul cel mai important!

STELA POPESCU:

Actorul visează colorat și citește în imagini

Data nașterii: 21 decembrie 1935. Vedetă a teatrului de revistă. Show-uri TV, activitate cinematografică. Roluri interpretate în teatrul dramatic: Zița — *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale; Miriamne — *Pogoară iarna* de Maxwell Anderson; Domnica — *Secunda 58* de Dorel Dorian; Luluța — *Chirița în provincie* de V. Alecsandri (toate în 1960—63, la Teatrul Dramatic din Brașov); La Teatrul de Comedie: Văduva Begbick — *Dispariția lui Galy Gay (Un om = un om)* de Bertolt Brecht (1969); Lucreția — *Mandragora* de Machiavelli (1970); Mona — *Alcor și Mona*, musical după M. Sebastian (1970); Yvette — *Mutter Courage* de Brecht (1972); Filofteia — *Preșul* de Ion Băieșu (1972); Lady Politick — *Volpone* de Ben Jonson (1974); Mașa — *Trei surori* de Cehov (1975); Victoria — *Plicul* de L. Rebreanu (1976); Laura — *Ciripit de păsărele* de Dinu Grigorescu (1978); Dolly — *Pețitoarea* de Thornton Wilder (1979); Valentina — *Turnul de fildeș* de V. Rozov (1981); Ortansa — *Sentimental tango (Proștii sub clar de lună)* de T. Mazilu (1982); Greta Gîrbu — *Pachetul cu acțiuni (Patriotica Română)* de Mircea Ștefănescu (1984).



Sînteți una dintre actrițele de frunte ale teatrului dramatic și totodată steaua revistei românești. Cum conviețuiesc aceste două genuri în activitatea aceleiași artiste? Sînt apropiate sau depărtate între ele?

Mie mi se par foarte apropiate. Revista, însă, pe lîngă simț muzical și aptitudini speciale pentru mișcarea scenică, pretinde un plus de concentrare și de profesionalism.

Genul considerat „ușor" ar fi, deci, mai greu de interpretat?

Într-un fel, da. Revista cere o tehnică mai sigură. Nu-ți îngăduie nici cea mai mică scăpare. Scenele, cupletele sînt foarte scurte; dacă ai ratat o replică, o strofă, un moment, numărul s-a și încheiat și nu mai ai vreme să-l „repari".

Pentru caracterizarea scenică a unui personaj de revistă folosiți aceleași mijloace actoricești ca și în teatrul dramatic?

Nu aceleași ca pentru Ofelia, dar aceleași ca pentru un personaj de comedie.

Cînd ați interpretat, de pildă, rolul văduvei Begbick din „Dispariția lui Galy Gay" de Brecht, v-a fost de folos experiența dobîndită la estradă?

Mi-a fost de mare ajutor experiența spectacolului muzical-dansant. Brecht te obligă, firește, la mai multă profunzime. Dar, ca formă de exprimare, el însuși s-a slujit de mijloace specifice revistei, music-hall-ului.

Care ar fi aceste mijloace specifice? Nu ne referim la muzică, la dans, ci la modalitatea de a întrupa un tip, un personaj.

În spectacolul de revistă, existența personajului este extrem de concentrată. Nu te poți ascunde nici după text, nici după decor, nici după o întreagă poveste imaginată de dramaturg. Aci publicul trebuie să înțeleagă repede și clar toate sensurile pe care dorești să i le comunici.

O particularitate a revistei e și aceea că principalele ei puncte de sprijin sînt cuvîntul și muzica, nu situația. În teatrul dramatic joci în primul rînd situația, ea e mai concludentă, dincolo de cuvinte. La revistă joci mai mult cuvintele decît situația, cuvintele au o mai mare importanță, ele sînt menite să redea convingător esența unui fapt, a unui tip, a unei relații umane.

Cum v-ați însușit tehnica revistei?

Mi-a trebuit mai ales curaj, aplomb, îndrăzneală de a merge pînă la capăt, îndepărtînd frica de public. Actorii teatrului dramatic nu sînt obișnuiți să intre în relație directă cu publicul. Am fost chiar învățați să respectăm convenția celui de-„al patrulea perete". Or, la revistă ești nevoit să te adresezi direct spectatorilor.

V-ați deprins, așadar, să „înfruntați" publicul fără emoții?

Oh, nu! Eu am emoții sufocante, mai ales la premieră. De fapt, rolul meu poate fi socotit terminat abia la două-trei săptămîni după prima reprezentație. Personajul pe care-l interpretez se „coace" în contact cu publicul. Capăt încredere în ceea ce fac numai după ce mă verific prin reacția spectatorilor. Este, probabil, o influență a spectacolului de estradă. Că revista este o neprețuită școală pentru teatrul dramatic o dovedește, dealtfel, faptul că acest gen a fost practicat cu succes de mari actori ai scenei românești, de la Matei Millo pînă la Aurel Munteanu, Alexandru Giugaru și atîția alții.

Estrada ar fi, pare-se, o „sită" mai deasă pentru artiștii începători. Aici talentul sau lipsa de talent ies la iveală mai repede și în chip mai izbitor.

În teatrul dramatic, într-adevăr, actorul se mai salvează prin text, prin regie...

Este adevărat că genul revistei este lipsit de artificiile prezente uneori în interpretarea textelor dramatice?

Da, revista pretinde o sinceritate totală, asta pentru cine o joacă la nivelul maximei exigențe. Există și tentația de a-ți crea o manieră artificioasă, din dorința de succes cu orice preț. Pericolul e mare... Dacă eu nu m-am uniformizat și nu mi-am deformat stilul la revistă, cred că se datorează faptului că am creionat toate tipurile, am interpretat toate cupletele cu exact aceeași sinceritate și credință cu care aș fi jucat o comedie de Bernard Shaw. Sigur că e altceva și nu spun că nu-i, într-un fel, mai greu să-l joci pe Bernard Shaw. Dar mijloacele artistice sînt aceleași. Credința cu care te „arunci în apă" e aceeași.

Cum evitați tentația de a vă repeta, de a recurge la aceleași mijloace care v-au asigurat de nenumărate ori succesul?

Se salvează cine poate. Sînt mari actori care au dispărut, au căzut în anonimat, din cauză că și-au pierdut prospețimea în profesie. „Cancerul" acestei meserii este prea marea încredere în sine. Dacă nu ai un dram de nesiguranță, de neliniște, ești condamnat.

Spectatorii au senzația că evoluați cu o siguranță uimitoare, că jucați pe scenă ca și cum... v-ați juca.

Tocmai aici intervine profesionalismul, puterea de a lupta, imensul efort de a învinge emoția...

Prin ce întîmplare ați făcut primul pas către revistă?

După ce am interpretat rolul Luluței în comedia lui Alecsandri *Chirița în provincie*...

Cu care, după cîte ne amintim, ați luat premiul I la un concurs republican al tinerilor actori...

Da. Și atunci, intuind calitățile mele pentru revistă, regretatul Nicușor Constantinescu m-a invitat să joc într-un spectacol al său, la Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase".

Ați întreprins studii speciale spre a vă cultiva calitățile vocale?

Nu. O invidiez pe Corina Chiriac — pe care o consider cea mai bună interpretă a noastră de muzică ușoară — o invidiez, zic, pentru că are atît studii muzicale cît și actoricești. Eu nu am voce de cîntăreață, mi-am format un glas adecvat, din pasiune pentru acest gen. Ar fi util ca toți studenții-actori să primească, încă din institut, o educație muzicală; ar avea de profitat și teatrul dramatic, deoarece și acolo sînt din ce în ce mai frecvente spectacolele de factură muzicală — foarte gustate de public — și e păcat ca actori cu o bună înzestrare nativă să nu le poată face față la un nivel cu adevărat profesional.

Ați accepta un rol de dramă sau de tragedie?

Numai dacă aș fi sigură că-l pot realiza foarte bine. Cînd ești vedetă, vii în fața publicului cu un anume bagaj, bine cunoscut, publicul are despre tine o imagine în care crede, și dacă vrei să-i prezinți o altă fațetă, inedită, aceasta trebuie să fie perfect convingătoare, să nu lase nici o umbră de dezamăgire.

Vă gîndiți întotdeauna la asta, cînd vi se propune o nouă piesă de teatru?

Cînd citesc o piesă, îmi place să atribui rolurile unor actori cunoscuți, și astfel în mintea mea ia naștere, spontan,

o distribuție ideală, alcătuită din cei mai buni interpreți din țară și nu numai din țară. Dacă un rol i s-ar potrivi, după părerea mea, Leopoldinei Bălănuță, de pildă, atunci e clar că nu-l pot interpreta eu.

Și dacă, totuși, regizorul vă socotește potrivită pentru un asemenea rol?

Desigur, trebuie să ai încredere în regizor. Actorul lucrează cu sufletul, între el și regizor se creează o relație afectivă și, dacă ajungi să crezi foarte tare în regizor, s-ar putea să realizezi, sub îndrumarea lui, chiar și ce n-ai visat. Pentru asta, e necesar să depășești aspectele superficiale, să cauți esența personajului. Cînd trec anii, devii comod, știi că „merge și așa" — dar nu e bine. Unui actor devotat profesiei sale, distribuirea într-un rol neobișnuit îi oferă uneori posibilitatea de a descoperi în sine valențe necunoscute înainte.

Acceptați, deci, și ipoteza de a juca pe „contre-emploi"?

Da, dar pînă la o limită. E greu de crezut că un actor poate juca *orice*, de la *Preșul* pînă la *Andromaca*. În una din aceste două ipostaze extreme va fi mai slab, nu?

Nu neapărat.

În institut, profesorul meu, A. Pop-Marțian, îmi încredința cele mai diverse partituri dramatice. Am jucat, pe atunci, și Racine, și Marivaux, și chiar rolul Coanei Chirița, oricît de puțin și-ar imagina cineva că aș avea măcar asemănări fizice cu acest personaj. Ca studentă, interpretam deseori personajele „de vîrstă", fiindcă eram cu doi ani mai mare decît colegii mei. Studiasem înainte la Institutul de limbi străine...

La Teatrul dramatic din Brașov, unde v-ați început cariera pe scena profesionistă, ați jucat de asemenea și dramă, și comedie?

Da. Printre rolurile de dramă aș aminti pe tînăra ziaristă din *Secunda 58* de Dorel Dorian. Am mai jucat, de pildă, în piesa *Pogoară iarna* de Maxwell Anderson, un rol care nu prea mi se potrivea. Era o Julietă modernă, iar eu nu m-am visat niciodată Julieta.

Vi s-a întîmplat să nu credeți că ați putea interpreta un personaj, și totuși el să vă reușească?

Chiar de curînd am avut o astfel de experiență în *Turnul de fildeș*. Eu îmi doream un alt rol, un rol mic, de efect comic. Regizorul Ion Cojar mi-a cerut cu totul altceva, am acceptat și trebuie să recunosc că rezultatul a depășit așteptările mele. Am mare încredere în Cojar, e înzestrat cu foarte mult simț pedagogic, nu întîmplător e și un excelent profesor de teatru. Te solicită mereu într-un fel nou, te ambiționează, te îndeamnă să cauți... Să *te* cauți.

Tot Cojar v-a distribuit în femeia de serviciu din „Preșul", rol pe care l-ați interpretat de peste 500 de ori! Un personaj-surpriză, o compoziție cu totul neașteptată pentru cei ce aveau în față numai imaginea strălucitoarei Stela Popescu.

Propunerea lui Cojar m-a surprins și pe mine la început. Am discutat cinstit, cu bună-credință: încercăm; dacă iese — bine; dacă nu — renunțăm.

Și a ieșit foarte bine.

Tot datorită sincerității. Cojar nu umblă după artificii comice, el crede în comedia jucată adevărat, le cere actorilor să fie autentici; comicul vine de la sine, din însăși factura rolului.

Avem impresia că aceasta e și modalitatea dumneavoastră de a interpreta.

Așa e. Nu urmăresc să stîrnesc rîsul cu orice preț. Jocul meu se bazează pe o stare lăuntrică, dacă ea se verifică la public și se transmite acestuia — e o reușită. Nu construiesc rolul pe o tehnică de „efect sigur". De aceea îmi trebuie 10—15 reprezentații pentru ca personajul să ajungă să-și trăiască viața lui proprie, în care să cred pe deplin.

Ce procese „metabolice" determină maturizarea rolului pe parcursul acestor prime 10—15 reprezentații?

Se fixează, se cimentează relația cu publicul. Aflu exact care e dimensiunea personajului, care e rezonanța replicilor sale. Publicul e foarte inteligent și e deschis către teatru ca o floare, ca un nufăr. Ca orice floare, are nevoie

de lumină — și lumina e actorul. Publicul captează dragostea și sinceritatea ta, se creează o legătură de suflet și astfel spectatorii asimilează tot ce le spui.

Ce principii v-au călăuzit de-a lungul carierei artistice de pînă acum?

Am reținut cîteva cuvinte simple, elementare, dar foarte importante pe care mi le-a spus unul din cei doi oameni care mi-au dat curaj în perioada de început a activității mele, regizorul Ion Vova: să fiu întotdeauna pe deplin sinceră, cinstită cu mine însămi în creație și să nu uit că ea reîncepe în fiecare dimineață aproape de la zero. Aceeași idee mi-a insuflat-o și actorul Pop Marțian, care — cum aminteam și mai înainte — mi-a fost profesor în institut. Cînd te trezești în fața unui rol nou ai sentimentul că nu mai știi nimic din tot ce-ai învățat, că nimic din tot ce ai făcut nu se mai potrivește. Și că trebuie să o iei de la capăt.

V-au fost de folos, în cariera artistică, studiile anterioare I.A.T.C-ului?

Cultura este indispensabilă actorului contemporan, solicitat să redea o mare diversitate de caractere. Eu citesc foarte mult, găsesc în lecturi sugestii prețioase pentru personajele interpretate — tipuri umane, întîmplări, obiceiuri, o acumulare de fapte și idei pe care nu le poți întîlni personal, sub atîtea aspecte, în viața de zi cu zi. Cînd am pregătit, de exemplu, rolul Valentinei din *Turnul de fildeș*, în mixtura personajului au intrat numeroase reminiscențe din romanele sovietice, din filmele acelea rusești atît de autentice și de bine făcute, cu femei necăjite, între două vîrste, femei cu basmale pe cap, cu cizme în picioare. Costumul l-am definitivat în repetiții, ca și pe cel din *Preșul*, pe care l-am compus din halatul unui recuziter, din niște papuci găsiți în magazie, o basma legată o dată întîmplător... Lectura e pentru actor un mijloc de cunoaștere și un stimul al fanteziei. Actorul visează colorat și citește în imagini.

Așa citiți și romanele, și piesele de teatru?

Da, eu văd personajele așa cum ar trebui să arate, le văd cum se mișcă, cum se îmbracă. Așa citesc actorii, fiindcă noi lucrăm cu imaginația.

Aveți o tipologie preferată?

Îmi plac femeile cu personalitate, femeile tonice, pline de forță. Mă apropii mai greu de cele șterse, clorotice. Eu sînt un om foarte optimist, direct, spontan, vital. Personajele dezabuzate, melancolice, complexate nu intră în sfera preferințelor mele.

Vă place să fiți pe scenă așa cum sînteți și în viață?

Da. Probabil din cauză că niciodată nu am căutat să par altfel decît sînt.

Ce-i drept, de multe ori publicul suprapune personajele jucate de Stela Popescu cu însăși Stela Popescu. Totuși, la revistă compuneți tipuri variate — mai ales în ultimii ani, spectacolele de la „Boema", scrise de Mihai Maximilian, au fost spectacole „de tipuri." Ați avut, de pildă, acel excelent cuplet al unei femei slabe, decolorate, care zboară din brațele unui bărbat în ale altuia, cu un fîlfîit de aripi la început zburdalnic, apoi din ce în ce mai obosit („fîl-fîl, fîl-fîl" suna refrenul). Era exact tipul pe care l-ați definit ca fiind cel mai departe de dumneavoastră și l-ați întruchipat cu o mare virtuozitate.

Cupletul acela are o compoziție foarte frumoasă, din scriitură: merge din plin pe o stare de comedie, cu o întoarcere scurtă și bruscă pe tristețe în final. Ceea ce este foarte greu de realizat actoricește. Personajul e comic pînă în ultima strofă și totuși dintr-o dată se sensibilizează, devine dramatic. Tocmai acest contrast îmi place.

Rezultă că puteți juca și personaje care nu corespund firii dumneavoastră...

Dar le prefer pe celelalte.

... și chiar personaje care nu vă seamănă la înfățișare.

Referindu-se la cupletul în care interpretam un chitarist mexican, un spectator m-a întrebat: „Cum puteai fi așa mică de statură?" Știți că și asta e o stare? Acolo am o altă poziție, scad cu vreo 5—6 centimetri în înălțime. Mama, după ce m-a văzut în *Preșul*, mi-a spus, cu accentul ei puternic moldovenesc: „Mergi pi scenă di parcă ai fi o rață"! Atunci mi-am dat seama că, așezîndu-mă în personaj de-a lungul timpului, mi-am făcut un mers mai lătăreț.

Puneți mare preț pe elementele de costum, de machiaj?

Preşul îl joc fără machiaj, numai cu o basma şi o foarte vagă mustăcioară. Aproape că nu se vede, e doar o umbră, dar nu vă puteţi da seama cîtă importanţă are pentru mine. Odată am intrat în scenă fără mustaţă şi am fost în panică tot actul I. Îmi trebuia acest detaliu, ca să pot avea exact profilul Filofteii. Altădată, mi s-a întîmplat să intru cu unghiile făcute cu roşu şi am fost desperată, am jucat prost o jumătate de act, pînă cînd acţiunea piesei mi-a permis să ies în culise ca să le curăţ de ojă. Sînt aspecte exterioare, care în cursul repetiţiilor se „lipesc" de personaj, te transformă într-un alt om. Nu te mai poţi lipsi de ele. În repetiţii încă îţi mai permiţi concesii, rolul rămîne oarecum gelatinos. Numai după un număr de reprezentaţii capătă „carne," simţi că ai în faţă controlorul autentic. Cînd joci pentru 500 de spectatori, nu-ţi rămîne nimic altceva de făcut decît să-ţi urmezi drumul tău propriu — şi abia atunci ţi-l sapi adînc şi drept, devine drumul tău adevărat.

De obicei, intuiţi rolul de la primul contact cu textul?

Nu, îl desluşesc pe parcurs. Mi se întîmplă să descopăr lucruri esenţiale şi după 20 de reprezentaţii. Dar mi s-a întîmplat şi altfel: să repet vreme îndelungată într-o direcţie falsă şi să mă întorc, aproape de premieră, la prima intuiţie. De aceea e foarte importantă întîlnirea cu regizorul: să citim, împreună, textul adevărat. Dacă regizorul îl citeşte într-un fel şi actorul în altul, se vor chinui amîndoi, iar actorul se va întoarce în cele din urmă la ceea ce îi spune instinctul, la ceea ce simte că poate el să facă.

Pornirea instinctivă a actorului primează faţă de indicaţia regizorală?

Ideal este ca ele să nu se contrazică. Tot ce-ţi spune regizorul, să treci prin propria ta fiinţă. Ca actor, trebuie să crezi în fluidul tău, să nu te părăseşti niciodată, să faci totul *ca tine*, să găseşti propria *ta* soluţie, pornind de la indicaţia regizorală. Relaţia dintre actor şi regizor, după părerea mea, nu trebuie să fie de la elev la profesor, ci aceea dintre doi colaboratori. Un elev prea ascultător, la un moment dat încetează să mai fie el însuşi, face docil ceea ce i s-a comandat, corect dar fără viaţă, fără personalitate. Regizorul trebuie să te ajute să te găseşti pe tine însuţi. În unele repetiţii se vorbeşte prea mult. Asta e o meserie care se face lucrînd. Personajul tău ia naştere în relaţie cu

partenerul, se descoperă avansînd de la replică la replică. de la situaţie la situaţie. Şi intrînd în relaţie cu partenerul, descoperi de multe ori adevăruri care sînt ale tale.

După cîte ştim, în repetiţii aveţi, de obicei, o bună dispoziţie extraordinară, care se comunică întregii echipe.

Asta e natura mea. V-am zis că sînt un om optimist. Trebuie să mă doară prea tare măselele, ca să mă întunec la faţă. Fac totul cu plăcere.

V-au plăcut toate rolurile pe care le-aţi jucat?

Cu toate m-am împrietenit, măcar pe parcurs, dacă nu de la început. Nu-mi place să joc cochete, de asta nu m-am simţit prea bine în *Sentimental-tango*.

Ne surprinde.

Multă lume crede că eu am o structură de cochetă, dar nu aceasta e firea mea. La începutul repetiţiilor cu *Plicul* eram foarte artificială. Am făcut un efort de compoziţie ca să pot juca firesc o cochetă.

Circulînd mult prin întreaga ţară, întîlniţi spectatori din medii variate şi, cu siguranţă, primiţi numeroase scrisori. Ce întrebări vi se pun? Ce vrea să afle publicul şi ce aţi aflat de la el?

Aria întrebărilor e vastă, de la curiozităţi cu caracter intim pînă la probleme de ordin general. Ceea ce descoperi mereu în orice colţ al ţării este că publicul adoră teatrul. De aceea îmi vine să rîd cînd aud vorbindu-se despre ipoteza unei crize a teatrului, a unei crize de public.

Există o tendinţă firească spre comedie, oamenii preferă spectacolul vesel şi luminos. Desigur, trebuie să le oferim şi lucruri grave, serioase, dar cu inteligenţă, aşa încît să le placă. Asta am învăţat de la public.

Cred imens în efectul acestei arte. Prin intermediul său poţi impune cele mai importante idei. Teatrul se poate adresa cu egală forţă şi eficacitate — pe calea sensibilităţii — persoanelor cultivate şi celor mai puţin cultivate. Am jucat odată în nişte sate bănăţene unde veniseră actori pentru prima oară. Interpretam texte satirice pe teme sociale (eu

nu spun „bancuri“ pe scenă) şi reacţiile extraordinare ale sălii îmi demonstrau inteligenţa acestui public încă neobişnuit cu teatrul. Femei îmbrăcate sobru, cu basmale mari, bătrîni cu căciulă şi baston, şedeau pe scaune şi mă urmăreau foarte serioşi, iar la sfîrşitul cupletului se pocneau cu palmele pe genunchi şi exclamau: „No, că bine le zici, fata me!“ Am trăit clipe de bucurie şi emoţie indescriptibile. Publicul priveşte teatrul ca pe o poveste fabuloasă, ai cărei eroi îndrăzneţi sîntem noi, actorii, şi n-avem dreptul să-l deziluzionăm.

ŞTEFAN RADOF:

Lumea ca miracol

S-a născut la 1 decembrie 1934. Actor al Teatrului Nottara. A absolvit Institutul de teatru cu rolul titular din *Tartuffe* de Molière, cu primul Gropar din *Hamlet* de Shakespeare şi cu Şeful de gară din *Steaua fără nume* de M. Sebastian (1964). Din personajele create pe scenă: Sganarelle — *Căsătoria silită* de Molière (1965); Cristofor Columb şi bufonul Folial — *Viziuni flamande* de Ghelderode (1968); Dr. Chesebelle — *Bună seara d-le Wilde*, musical de E. Mirea (1970); Doctorul — *O lună la ţară* de I. Turgheniev (1971): Job — *Paradisul* de H. Lovinescu (1972); Polonius — *Hamlet* de W. Shakespeare (1974); Directorul din „Audienţa“ şi Individul din „Compartimentul de tren“ — *Patru lacrimi* de V. Rozov (1974); Styles — *Sizwe Bansi a murit* de Athol Fugard (1975); Monahov — *Barbarii* de M. Gorki (1976); Pistol — *Henric al IV-lea* de Shakespeare (1976); Cornel — *Micul infern* de Mircea Ştefănescu (1977); Domnul, Valentin, Dobrişor, Spălăţelu, Măcinoiu, Maximilian — *Cinci romane de amor* de T. Mazilu (1978); Flavius — *Timon din Atena* de Shakespeare (1978); Radu Palela — *Scoica de lemn* de Fănuş Neagu (1979); Mitică — *Sfîntul Mitică Blajinu* de Aurel Baranga (1980); Protasov — *Copiii soarelui* de M. Gorki (1982); Fessenio — *Calandria* de Bibbiena (1983).



Ce v-a determinat să vă alegeţi profesiunea de actor?

Am simţit că nu puteam să mă manifest altfel. Pe la 16 ani am descoperit mirajul teatrului, l-am contemplat ca pe un lucru unic în univers şi am început să mă apropii de el. Mai văzusem teatru şi înainte, dar spectacolul care a produs revelaţia a fost *Arleziana* de Daudet, prezentată de Teatrul Naţional în sala liceului Sf. Sava, unde eram şi eu elev. Nu era un mare spectacol, însă totul se petrecea acolo

ca într-o lume fantastică. Mi-am zis că asta e lumea care îmi trebuie mie...

V-a atras dorința de a trăi, prin teatru, *într-o altă lume?*

S-ar putea. De fapt, nu este o altă lume, e tot lumea aceasta, dar mi s-a părut mai curată, mai reală, mai aproape de dimensiunea exactă a ființei noastre. Mai tîrziu am aflat că Reinhardt explica undeva tocmai chestia asta: că teatrul este de fapt o lume mai adevărată, iar „teatru" — în ghilimele — se joacă mai mult în viață.

Care ar fi diferența dintre teatrul cu și teatrul fără ghilimele?

„Teatrul" în ghilimele echivalează cu falsificarea și autofalsificarea omului. Dacă joc un individ imoral, de exemplu, el reprezintă, pe plan social, o categorie negativă, nu? Dar categoria asta numai pe scenă e perfectă. În viața de toate zilele se ascunde, se diluează... Spre a pătrunde în rolul *real* trebuie să faci apel la intuiție, la imaginație, funcții care, la actor, se dezvoltă într-o măsură ieșită din comun.

Considerați că personajul pe care îl creați pe scenă e mai real decît cel de pe stradă?

Da. Numai așa poți să amendezi concretul.

Vreți să spuneți că preluați din viață numai esența personajului?

Nu numai esența. Noi preluăm din viață caracteristicul. Asta e frumusețea teatrului, că el caracterizează, nu definește.

Cum caracterizați, să zicem, personajele lui Teodor Mazilu, din „Cinci romane de amor"?

Ipocriții și ticăloșii lui Mazilu nu poartă etichete, sînt existențe necesare... Necesare, bineînțeles, nu în sens moral, ci ontologic. Măcinoiu este o parte necesară a existenței, cu suferințele lui, cu tragicul lui, cu ridicolul lui...

Și cînd îl interpretați, nu îl calificați ca negativ?

Păi dacă îl calific, am pierdut partida. Dimpotrivă, spectatorii de ce îl simpatizează pe Măcinoiu?

Îl simpatizează?

Îl simpatizează. Pentru că el trăiește o dramă autentică, iar spectatorul, în conștiința lui, recunoaște că a avut un moment din Măcinoiu. Regizorul George Rafael mi-a cerut să mă distanțez din cînd în cînd, pentru ca „fantoma" personajului, care a intrat în spectator, să se cristalizeze mai bine, s-o privim amîndoi...

... într-o complicitate a interpretului cu spectatorul?

Da, e un fel de complicitate cu spectatorul. Asta o face Mazilu însuși, pot cita replici-cheie. Vă amintiți ce spune la un moment dat Măcinoiu? *„Da, ai dreptate, căsătoria noastră are să fie un dezastru. Știu, simt că ți-e silă de mine, dar vom avea fericirea mult mai mare de a nu dezminți încrederea tovarășului Sasu."* *Vedeți* cum Mazilu îmi dă posibilitatea să realizez această distanțare?

Dacă Măcinoiu trăiește o dramă, de unde provine comedia?

Sînd două surse comice, una propusă și una acceptată. Cea propusă de autor și de mine: hai să rîdem de acest personaj. Cealaltă, acceptată de spectator: eu nu sînt Măcinoiu. Și atunci face haz, uneori rîde chiar cu sughițuri.

Spuneați că o frîntură din Măcinoiu există totuși în spectator...

Există, firește, dar el asta o va analiza abia după ce rîde. Cînd, de exemplu, într-un alt episod al celor *Cinci romane de amor*, Spălățelu spune: *„ipocrizia este plăcută, este odihnitoare"*, eu privesc sala într-un anume fel, rostesc replica într-un anume fel... ei, dar întrebările dumneavoastră mă obligă să repet „eu, eu, eu", și cu toate că etalarea eului face parte din caracterul histrionic, în conversație această poziție este incomodă...

Dar și inevitabilă. Vorbim doar despre activitatea dumneavoastră... Vă rugăm să continuați.

Ei bine, această replică: *„ipocrizia este plăcută, este odihnitoare"*, o spun în așa fel încît îl invit pe spectator la sinceritate, mi-l iau aliat. Adică: pentru noi cei sinceri, este mult mai greu, ipocriții o duc mai ușor... Și imediat sînt rîsete sau aplauze. De obicei, la spectacolele Mazilu

sînt două categorii de spectatori: unii se manifestă zgomotos, ca să-și acopere într-un fel descoperirile; alții ascultă cu o luciditate extraordinară și la sfîrșit nu se mai ridică din scaune. Pe aceștia din urmă îi iubesc cel mai tare.

Procesul lor de conștiință este, probabil, mai profund.

Ființa noastră cea de toate zilele nu are timp pentru angoasă, pentru această neliniște existențială. Măcar acolo, în sala de teatru, o poate trăi timp de două-trei ore. Eu cred că angoasa e necesară ființei umane.

Iar teatrul îi oferă această posibilitate...

I-o oferă, pentru că vine din templu, își are originea în templu, și de cînd a ieșit în stradă a fost întotdeauna în conflict, întotdeauna incomod, ba a fost gonit la marginea cetății, ba a fost pus în fruntea cetății. Numeroase verdicte ecleziastice ale catolicismului și protestantismului deopotrivă îl excomunicau pe actor, îi interziceau să intre în biserică. Și știți de ce? Pentru că histrionul reprezenta un templu care dispăruse demult, o credință păgînă. Se sustrăgea dogmelor bisericii și reprezenta chiar, prin bagajul său de mijloace magice, un pericol pentru reprezentația religioasă (căci și ea e o formă de reprezentație). Se poate spune că teatrul a avut mereu condiția unui proletar în cetatea culturii.

Se consideră, în general, că spectacolul de comedie provoacă o stare de relaxare. Iar dumneavoastră ne-ați vorbit despre angoasă...

Rîsul poate fi de multe feluri. Pitagora spunea că oamenii se deosebesc, în spiritualitatea lor, după modul cum zîmbesc. Pe de altă parte, ceea ce ne diferențiază de animal este faptul că, în fața conflictului cu existența, noi avem o atitudine conștientă. Iar această atitudine conștientă ne pune în situația de a ne apăra. Disponibilitatea spectatorului de a rîde la teatru, pleacă de la această poziție de apărare, adică de la ideea: eu nu sînt personajul satirizat. Îmi convine ca acela să fie vecinul meu, ceea ce îmi creează o condiție lejeră și astfel mi-e mai ușor să rîd. Dramaturgia lui Mazilu e foarte specială, fiindcă Mazilu te face să te uiți la vecin, dar imediat se mută în tine. Imediat. Iar spectatorul român, care e dintre cei mai inteligenți (am avut repetate prilejuri să-l compar cu publicul din alte țări), este dispus să se analizeze, să-și pună întrebări. La *Cinci romane de amor* am primit și replici din sală, or, asta nu se poate petrece decît într-o asemenea stare.

Replici adresate personajelor? Lui Măcinoiu, lui Spălățelu?...

De pildă, cînd Spălățelu spunea că ipocrizia este plăcută, mi s-a întîmplat să aud din sală exclamația: „păi da, sigur că e plăcută!"

Asta arată că spectatorul gîndea o dată cu interpretul.

Iată un alt exemplu. Acuzatorul îi spune lui Spălățelu: „*De fapt, ți-e frică.*" — „*Da, mi-e frică* — recunoaște Spălățelu. *Mi-e frică de toate, mi-e frică de Agripina, mi-e frică de dumneavoastră, mi-e frică de moarte. Mi-e frică de bombardamente* (fiți atenți cîte adevăruri spune Mazilu!), *mi-e frică de bombardamentul informațional, mi-e frică de televizor, mi-e frică, mi-e frică...*" Acuzatorul replică: „*Bine, dar nu te-ai gîndit că omul este nemuritor?*" Iar Spălățelu, prins pe neașteptate, bîiguie: „*Nu, nu am știut că...*" — și atunci el trebuie să plîngă, să-i izbucnească lacrimile în ochi, e o descoperire fantastică, e șansa pe care i-o dă Mazilu să se salveze. Acest pasaj mi se pare antologic în teatrul românesc. „*Nu am avut timp să mă gîndesc la toate astea* — mărturisește Spălățelu... *Habar n-am avut de existența deplină a omului.*" Și să vedeți ce falsă apărare îi creează Mazilu. Spălățelu zice: „*Frica este o chestiune personală*", iar acuzatorul (adică Mazilu) ripostează: „*Nu, frica e o chestiune obștească.*" Și atunci, Spălățelu se întoarce și spune: „*Mi-am revenit, o iubesc pe Agripina*" — adică, accept condiția stupidă. În clipa aceea, mi-a fost dat să aud reacții ale spectatorilor care făceau „ țs, țs, țs", adică — vai de capul lui, în ce hal e omul ăsta!

Publicul rîde, totuși...

Rîde ce rîde, și odată îi văd ochii lucizi, sute de ochi care mă privesc și mă obligă să comunic cu ei. Astea sînt lucrurile cele mai de seamă în existența noastră, a actorilor, spun existență pentru că nu e o simplă muncă, e mai mult decît o muncă, nu? Publicul stă și te ascultă cu sufletul la gură, doar-doar îi aduci salvarea.

Rîsul ar veni ca un fel de eliberare spirituală?

Da, aproape ca o funcție chimică. Și-atunci, mă întorc la începutul discuției noastre: vedeți că teatrul sondează în lumea reală, adevărată? Sondează, nu imită viața... În existența noastră apar clipe unice, cînd atingem aripa divină, și cred că pe astea le alege arta teatrală.

Ce preluați din viața reală, în acel moment de inspirație, cînd teatrul atinge — cum v-ați exprimat — „aripa divină"?

Îmi vine mai la îndemînă să vă răspund referindu-mă concret la interpretarea unor roluri. Aveam, în *Hamlet*, o scenă în care Polonius ascultă mesajul din partea regelui Norvegiei. Această scenă părea goală, lipsită de tensiune, și atunci am plasat-o în timp ce Polonius își lua *breakfast*-ul. Am pornit de la o asociație din realitate: citind cartea lui Petre Pandrea *Germania hitleristă*, am aflat cu stupoare că Göering l-a primit pe Molotov în baie! Polonius al meu primea mesajul mîncînd ca un porc, trata problemele de existență a statului la *breakfast*.

I-ați găsit și alte asemănări cu ministrul fascist?

Nu. Polonius e o personalitate mult mai complexă decît ar fi reieșit numai din acel episod. Din anumite puncte de vedere, l-aș apropia de Thomas Morus, care a fost un mare umanist și un mare diplomat. Într-o noapte, pe cînd pregăteam rolul, l-am și visat pe Polonius, într-o scenă care mă impresionase din filmul *Un om pentru toate anotimpurile*, unde Paul Scofield îl juca pe Thomas Morus. Atunci, parcă, mi s-a revelat personajul așa cum și-l dorea regizorul Dinu Cernescu. După mine, Polonius — cu toate limitele mentalității sale — are dreptate, iar regizorul mi-a permis să merg în această direcție.

Vă rugăm să explicați acest punct de vedere. De ce are Polonius dreptate?

Pentru că, într-o perioadă de criză, el dorește să mențină stabilitatea statului. El iubește Danemarca și îl iubește pe Hamlet, dorește ca acesta să urmeze la tron. De ce insistă Polonius atît de mult să-l convingă pe Claudius că Hamlet e nebun? Ca să-l ocrotească. Nu este răzvrătit, nu, este doar nebun din dragoste. Sugerează ca prințul să fie trimis în Englitera, tot ca să-l salveze. Iar în final, cînd ar fi existat

condiții pentru o răsturnare politică, e prea tîrziu, Polonius a murit. Dintr-o greșeală.

Moartea lui Polonius este, deci, o greșeală?

Da, la fel ca și dispariția altor mari capete ale istoriei, care au pierit stupid, exact cînd ar fi fost mai multă nevoie de ele.

Discutați despre personajul de teatru în termenii unei existențe foarte reale, chiar istorice. Cum vedeți relația dintre viață și ficțiune în cazul pieselor aparținînd unui stil mai puțin realist, cum ar fi „Viziunile flamande" ale lui Ghelderode?

Să vă spun de ce mi-a plăcut Cristofor Columb... Ființa umană este — cum să vă spun eu? — un principiu cosmic. La Ghelderode lucrul acesta se spune mai frumos decît în orice altă parte — de exemplu în monologul din final: *„voi călători printre sfere luminoase, pe care Dumnezeu le-a suflat într-o zi"*. Puneam un accent interogativ celei de-a doua părți a frazei, anticipînd ipoteza descoperirilor științifice ulterioare lui Columb. Dar sensul condiției cosmice a omului același rămîne, și astăzi. Omul e o proiecție a Universului și este pus într-un sistem de referințe care se numește Pămînt. În accepția lui Ghelderode, Columb nu pleacă să descopere un drum nou spre Indii, el vrea să demonstreze că sfera există. Sfera, adică idealul — asta îl interesează. Dealtfel, se pare că așa a fost și în realitate, Columb voia să demonstreze că Pămîntul e rotund. La Ghelderode, el nu apare ca un navigator oarecare, ci ca un om iluminat de idei absolute.

Nu un corăbier, ci un umanist, obsedat de perfecțiunea sferei...

Exact. Și de aceea, textul lui Ghelderode cerea o trăire intensă, o convingere supremă. Nu-mi place să repet formula asta cu „incandescența ideii", se abuzează de ea pînă la minimalizare, dar acolo parcă se cam potrivea. Nu se putea juca rolul acesta fără incandescență, indiferent cine l-ar fi interpretat. Dar alternam momentele de maximă incitare — cum era monologul sferei, sau scena furtunii de pe corabie — cu momente de extraordinară simplitate. Dialogul cu regele era foarte cotidian, ca la o cafea. Sau dia-

logul cu un amic, care apărea la un moment dat. Aceste momente — așa cum le-a dozat Dinu Cernescu — erau ca o invitație adresată spectatorului să se implice, îl aduceau mai aproape de lumea Columb, de cosmicul Columb.

Ne-ați declarat, la începutul convorbirii, că ați ales profesiunea de actor deoarece simțeați că numai așa vă puteți exprima autentic. V-a dat această profesiune satisfacția de a exprima un punct de vedere propriu asupra lumii?

Categoric, da. Există un bine, așa cum îl concep eu, există adevăruri pe care vreau să le comunic și pe care le regăsesc în rolurile cele mai generoase. Unul dintre aceste adevăruri este protestul împotriva violenței, pe care eu o consider la ora actuală cea mai gravă amenințare pentru existența speciei noastre. De aceea mă identific, pasionat, cu punctul de vedere al lui Fănuș Neagu, din *Scoica de lemn*, una din cele mai interesante piese care s-au scris în ultima vreme. Este un gen de teatru poetic, metaforic, dar atît de puternic implicat în concret, atît de dur și de adevărat!... Ce spune, în esență, Radu Palela, eroul piesei? Că nu trebuie să ne lăsăm dezrădăcinați, că nu facem două parale dezrădăcinați, că există o legătură magică a ființei noastre cu pămîntul și datorită acestor rădăcini aflate în adîncurile pămîntului, lumea va fi salvată, nu va fi război atomic. Așa crede Fănuș. Și așa cred și eu.

Transformînd, cu atîta patos, ideile rolului într-o cauză personală, vă simțiți totodată propria existență transformată sau influențată de rolurile jucate?

Cum să nu?! Sînt roluri care au contribuit la formarea mea ca om. Pentru mine, Cristofor Columb a fost o mare întîlnire. M-a învățat la ce să renunț în viață și pentru ce să optez. Mi-a confirmat și mi-a concretizat toate lecturile și cunoștințele pînă atunci teoretice cu privire la noțiunea de ideal. A determinat și a redimensionat aspirația mea spre cultura autentică... Polonius — la rîndul său — m-a ajutat să înțeleg necesitatea puterii și necesitatea libertății, relația acestor factori fundamentali ai vieții sociale.

Ați putea explica — în lumina experienței proprii, firește — cum se produce, în procesul muncii actorului, trecerea de la gîndirea abstractă la gîndirea imaginativă?

Prima lectură, după părerea mea, trebuie făcută absolut alb, aproape chiar fără punctuație, pentru a crea un teren de plecare neutru. După aceea, regizorul te invită la o situație. Actorului i se pune jucăria pe masă. Ca unui copil. Și el începe să se joace. Cu toate disponibilitățile acelui instrument care se numește trup, glas, inteligență. Pînă ajunge, la un moment dat, să repete situații din viață, situații din alte piese jucate, să copieze mimetic anumite lucruri. Cînd apare o asemenea tendință (vă spun cum procedez eu), mă opresc și o iau de la început, căutînd modalitatea originală. Ce înțeleg prin a căuta modalitatea originală? S-a mai spus acest lucru, cum s-a spus, de ce trebuie spus, cum poate fi spus într-un fel nou? Și intuiția, ca într-un joc de copii, se oprește într-un punct, iar acolo unde s-a oprit apare primul conflict. Acolo se naște un om. Și tocmai de asta e frumoasă repetiția, pentru că acolo apare bucuria jocului, bucuria copilăriei.

Este adevărat că actorii sînt niște copii mari, cărora le place să se joace?

Aceasta este o trăsătură a oricărui creator de artă. În *Cinci romane de amor* se spune despre regizor: „*Trebuie să-ți fie o teamă de moarte fantastică. De asta, tot timpul, te joci.*" Este o teamă de *murire*, nu de moartea propriu-zisă. Se poate muri, spiritualicește, și la 30, și la 40 de ani. Un actor, după părerea mea, rămîne tînăr toată viața. Fără această disponibilitate, creația teatrală nu ar fi posibilă. Copilărie e puțin spus, este o stare permanentă de mirare, de contemplare a unui miracol. De la prima rază de soare care a înțepat ochii copilului și de la primul țipăt pe care l-a scos cînd a învățat să respire, el păstrează această stare continuă, de asta și țipă atît de mult, de asta este și neastîmpărat, și sîcîitor uneori. Pentru că nu poate fi constrîns în niște canoane statornicite prin convenții.

Datorită acestei stări de copilărie?

Datorită acestei stări de libertate a spiritului...

Naivitatea specifică universului copilăriei, pe care actorii o mai păstrează într-înșii, e confundată deseori, în mod fals, cu lipsa de inteligență.

Vă mulțumesc pentru mîna pe care mi-ați întins-o. Eu cred că adevărații actori (nu mă refer aici la funcțio-

narii dramatici) nu pot să nu fie inteligenţi. Dar ei au modul lor propriu de a-şi manifesta inteligenţa, un mod care se numeşte teatru. Inteligenţă nu înseamnă numaidecît o expunere de idei, o construcţie logică. Citiţi *Lupta cu îngerul* de Anthony Quinn, să vedeţi cîtă inteligenţă poate avea într-însul un mare actor frust în aparenţă, refractar abstracţiunilor, obsedat de copilul pe care-l poartă în el de-o viaţă. Dar, cum vă spuneam, această trăsătură nu aparţine numai actorului, ci oricărui tip de creator. Era celebră candoarea extraordinară a regretatului academician Grigore Moisil. Aceasta dădea mai mult farmec inteligenţei lui. Din aceeaşi sursă provine şi farmecul actorului. Lumea e, pentru el, un miracol, o superbă aventură. Chiar şi moartea e o superbă aventură!

Păcat că n-o mai poţi povesti, după aceea.

Pe scenă o povestim adesea, sub diferite forme... Vedeţi, şi cele mai uimitoare descoperiri ale ştiinţei, actorii şi creatorii de artă le-au anticipat, prin intuiţie. Ei au intuit diversele dimensiuni posibile ale existenţei.

Le-au exprimat în termeni metaforici...

Noi, de fapt, căutăm un lucru care există în noi.

Frumos spus!

Nu-i o figură de stil. Asta e chiar esenţa muncii actoriceşti!

IRINA RĂCHIŢEANU:

Fac din ficţiune adevărul meu de-o seară

Data naşterii: 2 septembrie 1920. Debut: Sora Wyland — *Flacăra sfîntă* de Somerset Maugham (1941). A făcut parte din trupa Teatrului „Muncă şi lumină" condus de Victor Ion Popa, precum şi din diferite companii particulare. În 1947 a fost angajată la Teatrul Naţional din Bucureşti. Din numeroasele roluri interpretate pe scenă: Eugénie — *Eugénie Grandet*, după Balzac (1944); Vivi — *Profesiunea doamnei Warren* de G. B. Shaw (1944); Nastasia — *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu (1945); Marina — *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi (1946); Regina — *Strigoii* de Ibsen (1946); Thérèse — *Thérèse Raquin* de E. Zola (1946); Carmina — *Frumoasa adormită* de Rosso di San Secondo (1947); Sheila Birling — *Inspectorul de poliţie* de J. B. Priestley (1947); Nataşa — *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (1948); Marica — *Cetatea de foc* de M. Davidoglu (1950); Tatiana — *Ruptura* de B. Lavreniev (1952); Oxana — *Sfîrşitul escadrei* de A. Korneiciuk (1953); Goneril — *Regele Lear* de Shakespeare (1954); Femeia-comisar — *Tragedia optimistă* de A. Vişnevski (1957); Mara — *Reţeta fericirii* de Aurel Baranga (1957); Tatiana — *Duşmanii* de M. Gorki (1958); Anca — *Năpasta* de I. L. Caragiale (1959); Iulia Boga — *Surorile Boga* de H. Lovinescu (1959); Mariette — *Învierea*, după Tolstoi (1960); Polina Andreevna — *Pescăruşul* de Cehov (1960); Maria — *Oameni care tac* de Al. Voitin (1960); Anna Karenina, în dramatizarea cu acelaşi nume, după Tolstoi (1961); Maria — *Oamenii înving* de Al. Voitin (1962); Lady Torrance — *Orfeu în infern* de Tennessee Williams (1962); Maria — *Ancheta* de Al. Voitin (1963); Maria Stuart, în piesa cu acelaşi nume, de Fr. Schiller (1964); Gina Beiu — *Întîlnire cu îngerul* de Sidonia Drăguşanu (1965); Doamna Clara — *Vlaicu Vodă* de A. Davila (1965); Léo — *Părinţii teribili* de Jean Cocteau (1968); Hecuba — *Troienele* de J. P. Sartre, după Euripide (1969); Ea — *Cine eşti tu?* de Paul Everac (1970); Mama — *Pisica în noaptea Anului nou* de D. R. Popescu (1971); Rolul titular în *Medeea* de Seneca (1975); Femeia — *Stop pe autostradă* de Aldo Nicolaj (1981); Savanta Dinescu — *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu (1984); Activitate didactică la I.A.T.C. Emisiuni de radio şi TV. *De dragoste, de viaţă, de moarte,* recital de poezie populară (1969); *Să ne facem daruri,* recital din versurile Ninei Cassian (1974).



După cîte știm, v-ați început cariera sub auspiciile a doi mari regizori, total diferiți ca stil și metodă artistică: Victor Ion Popa, regizor de „trăire" și Ion Sava, promotor al „teatralității", al convenției declarate. Prin ce se deosebeau cerințele lor față de actori?

Eu, de fapt, am debutat în trupa Mariei Filotti, a cărei elevă eram în Conservator. Vă puteți imagina cît am fost de bucuroasă și de emoționată cînd, încă înainte de a-mi fi încheiat studiile, profesoara mea mi-a încredințat un rol la teatrul care-i purta numele. Am repetat cu multă tragere de inimă, pentru ca, în ajunul premierei, cînd au apărut afișele pe străzi, să mă trezesc cu o surpriză dureroasă: numele meu nu era trecut pe afiș. Nici nu mi se spusese că sînt dublură și că nu voi juca la premieră. Am intrat în spectacol mai tîrziu, și atunci mi s-a făcut și publicitate.

Cum era Maria Filotti, ca profesoară?

Venea destul de rar pe la clasă, acaparată fiind de activitatea din teatrul pe care îl conducea. Nu făcea parte dintre acei dascăli care-și dădăcesc studenții. Noi lucram cu asistentul, iar Maria Filotti, cu o lună-două înaintea producției de sfîrșit de an, corecta ce era de corectat, dădea forma finală, dar cu veritabila tușă a maestrului. Nu prea ne arăta ea însăși cum să jucăm, și poate c-a fost mai bine așa, căci n-am avut tendința s-o imit. Avea o personalitate foarte puternică, practica un joc realist, dar cu o tendință de a se expune, de a se etala, de a se așeza parcă pe un piedestal... E drept, un piedestal care avea ce susține. Maria Filotti a fost o mare, o incontestabilă forță a teatrului românesc.

Ați întîlnit, desigur, un cu totul alt stil de joc în trupa lui Victor Ion Popa.

La Victor Ion Popa am ajuns prin intermediul filmului. Cu sprijinul unui grup de entuziaști, Victor Ion Popa încerca să transpună pe peliculă un scenariu scris chiar de el, *Focuri sub zăpadă*. Cînd cineva m-a întrebat: „N-ai vrea să filmezi cu Victor Ion Popa?", firește că propunerea m-a tentat foarte mult. Filmul n-a mai fost terminat, dar

în 1942 regizorul mi-a oferit un angajament la teatrul pe care-l conducea și care se numea „Muncă și lumină".

Acesta era un teatru de stat?

Era subvenționat de Ministerul Muncii, ceea ce îi asigura o anume independență față de criteriile comerciale, deși — în condițiile de atunci — îi impunea unele restricții.

Ce atmosferă v-a întîmpinat în această instituție?

Era cu totul altă lume, în comparație cu teatrul particular. Am avut senzația că pășesc într-un adevărat templu. Din prima clipă m-au impresionat relațiile cuviincioase, respectul reciproc între toți cei ce participau la actul de creație. Domnea o disciplină perfectă. În timpul lucrului, nu erau admise zgomotele în culise, nimeni nu avea voie să tulbure liniștea sau să întrerupă repetiția și nici măcar nu era permis să stea cineva în sală. Îmi amintesc că o singură dată, un funcționar al teatrului a îndrăznit să intre în sală, în timpul repetiției, spre a-i comunica lui Victor Ion Popa că este chemat urgent de ministru la telefon. A fost și singura dată cînd l-am auzit pe directorul teatrului ridicînd glasul: *„Să i se aducă la cunoștință „domnului" ministru* — a spus el iritat — *că arta pretinde o concentrare desăvîrșită și că absolut nimeni nu are dreptul să ne deranjeze cînd repetăm!"* Victor Ion Popa se afla în teatru de dimineața pînă noaptea tîrziu, urmărea cu o atenție neobosită acuratețea reprezentațiilor. Cînd nu te așteptai, te pomeneai cu el în sală, supraveghind jocul actorilor — și orice abatere de la ținuta artistică a spectacolului era numaidecît consemnată în condică și uneori criticată cu severitate la avizierul teatrului. Păstrez și astăzi o notă prin care atrăgea atenția asupra vulgarizărilor apărute într-un spectacol, notă scrisă în termeni civilizați dar plini de fermitate, mărturie a înaltei lui exigențe artistice. Dădea și sancțiuni, și cred că nu greșea procedînd astfel. Pedepsele se dovedeau folositoare, fiecare simțea că pe umerii săi apasă o responsabilitate — fie el actor, mașinist, tehnician. Am auzit, mai tîrziu, pe unii spunînd că Victor Ion Popa nu îngăduia să fie contrazis. Poate că e așa. Ca orice om, o fi avut și el defectele lui. Pentru mine, care eram o foarte tînără actriță, nici nu se punea problema să-l contrazic vreodată. Urmam cu religiozitate indicațiile sale, fără nici o rezervă. Am fost și îndrăgostită de Victor Ion Popa. Era delicat, de un farmec

aparte, avea profilul acela distins, un chip strălucitor de inteligență, o spiritualitate ce respira din întreaga lui ființă. Cum să nu te fi îndrăgostit de un asemenea om? Mai ales că mă fascina prin personalitatea lui regizorală.

Vorbiți-ne, vă rugăm, despre felul cum lucra cu actorii.

El îndruma actorii spre o interpretare extrem de firească, pe deplin realistă. De aceea spectacolele sale se remarcau printr-un mare adevăr de viață. Desfășurarea fiecărei scene era fixată dinainte de regizor, cu o precizie impecabilă, pînă la cele mai mărunte detalii, pe care Victor Ion Popa le avea și desenate — căci, după cum se știe, era și un plastician excepțional de înzestrat.

Venea la repetiții cu toate aceste soluții minuțios pregătite dinainte?

Da, întotdeauna. Nimic nu era lăsat la voia întîmplării.

Dar stabilirea anticipată a fiecărui detaliu nu vă încorseta, nu limita fantezia interpreților?

Știu eu?... Din nou trebuie să vă spun că, pentru o începătoare ca mine, tot ce spunea acest mare regizor era sacru și de netăgăduit. Avea un simț al adevărului scenic, care te copleșea. Actorii vîrstnici, experimentați, mai discutau uneori... Dar te aducea tot la punctul lui de vedere, căci avea o logică de fier, știa exact ce vrea, te convingea. Din păcate, în 1945 a plecat de la conducerea teatrului, trupa s-a destrămat, iar eu am fost nevoită să reintru în teatrul particular. Dar formația actoricească pe care am dobîndit-o sub îndrumarea lui Victor Ion Popa m-a marcat pentru foarte multă vreme.

Cînd și în ce împrejurări ați devenit actriță a Teatrului Național din București?

În 1947, și am avut un debut de neuitat pe scena Naționalului, datorită lui Ion Sava. Într-o seară — jucam pe atunci la Teatrul Nostru — Ion Sava a venit la mine, la cabină, și mi-a spus: „Dumneata ești frumoasa adormită!" L-am privit cu uimire. Frumoasă — bun, nimic de zis — dar de ce adormită? Nu cunoșteam piesa lui Rosso di San Secondo *Frumoasa adormită* și nu bănuiam că făcea aluzie la eroina acestei piese. Un personaj — cum aveam să aflu

ulterior — de o mare puritate și candoare, o fată care vegetează, parcă „adormită", în mijlocul unei lumi viciate, grotești. Ion Sava m-a intuit bine, căci într-adevăr, eram ca și ruptă de tot ce se petrecea în jurul meu, nu înțelegeam viața, trăiam într-o lume a mea, fantezistă.

Cu formația primită la Victor Ion Popa, v-a venit greu să vă adaptați stilului de lucru al lui Ion Sava?

Mi-a venit greu, în primul rînd, pentru că ambianța era cu totul alta. Repetam la Studioul Teatrului Național, aflat, pe vremea aceea, în Piața Amzei. În culise era tot timpul gălăgie, forfoteală, pe scara din spatele scenei, care ducea spre telefon, se circula necontenit, mereu era chemat cîte cineva... La un moment dat, n-am mai suportat și am făcut o criză de nervi, în plină repetiție. Sava era bolnav, se ducea deseori în fundul sălii, fiindcă avea dureri mari. Și deodată, în timp ce eu plîngeam și strigam că nu mai pot repeta dacă nu se păstrează liniștea, îi aud vocea de acolo, din fundul sălii: „*Asta e! Am să aduc tobe, tingiri, clopoței, lighene, să se bată în ele, am să-i pun pe toți să urle, să vorbească, să țipe, să facă un zgomot asurzitor — dar tu* n u t r e b u i e s ă a u z i. *Asta e Frumoasa adormită. Nu vede, nu aude nimic din ce este în jur, își urmărește propriile ei viziuni lăuntrice, făcînd abstracție de tot restul lumii*". Curios este că vacarmul din culise — care mie mi se părea infernal — nu-l împiedica pe Sava să lucreze cu o rigoare formidabilă. Avea o imaginație surprinzătoare, te conducea, ca un vrăjitor, într-o lume nebănuită, insolită, de o rară frumusețe vizuală, căci și el era un strălucit plastician. Îmi amintesc, de pildă, cît de contrariată am fost la început, ca tînără actriță nu lipsită de cochetărie, cînd am aflat că vom fi îmbrăcați în stamba cea mai obișnuită. Dar ce miraj de culori a obținut Sava în spectacol, luminînd cu măiestrie costumele acelea din pînză ieftină... Asta era, în mîna lui, forța miraculoasă a teatrului!

Teatralitatea stilului lui Ion Sava contrazicea lecțiile de realism primite de la Victor Ion Popa?

Nu, absolut deloc. Și Sava ne cerea să respectăm riguros tipologia fiecărui personaj. De la el am învățat, în plus, puterea de expresivitate și ritmul. Fiecare personaj trebuia să aibă ritmul său propriu de existență și de acțiune în scenă, diferit de al celorlalți, și regizorul ne „biciuia" ca

să păstrăm strict acest ritm. În cazul „adormitei“ Carmina, pe care o interpretam eu, ritmul era lent, ca o plutire în vis, pe cînd în jurul meu alte personaje, mînate de răutăți și ambiții, executau un veritabil dans grotesc, într-un ritm care devenea uneori diabolic. Tocmai această diferență de ritm mi-a dat cheia personajului. Într-o lume de marionete, numai două personaje erau umane, Carmina și Minerul din Zolfora, interpretat de Aurel Munteanu. Celorlalți, Sava le-a dat o tușă de expresivitate caricaturală.

Încăpea adevărul vieții în această formă expresionistă?

Da. În măsura în care o caricatură reușită redă totuși elementul esențial al adevărului.

Se poate spune că, fără ucenicia de la Victor Ion Popa ați fi fost mai puțin pregătită pentru formula teatrală a lui Ion Sava?

Cu siguranță că da.

E preferabil pentru un tînăr actor să treacă mai întîi prin școala teatrului „de trăire“, pentru a aborda mai tîrziu modalități care pun accentul pe hiperbolă, grotesc, simbol, convenție declarată?

N-aș putea răspunde exact. Și din experiența pedagogică mi-am dat seama că e atît de labilă chestia asta... Unii studenți se descoperă, făcînd un teatru străin lor și adoptînd masca, alții se dezvoltă mai bine pornind de la lucrurile firești.

Considerați că modalitățile scenice adecvate unui actor sînt în funcție de structura lui individuală? Unii actori sînt mai apți pentru teatrul psihologic, alții pentru grotesc ș.a.m.d.?

Da, așa cred eu. Există și personalități de excepție, care răspund la fel de bine tuturor formelor de teatru — cum era Toma Caragiu, cum sînt Ștefan Iordache, Gheorghe Dinică...

Dar dumneavoastră?

Eu merg pe analitic, pe psihologic. Sînt, uneori, în admirația colegilor care pot juca atît de bine masca.

Ați jucat în spectacole realiste dar și în piese expresioniste, în drame romantice și poetice, în așa-numite „piese de idei“ și în tragedii de o mare tensiune pasională. Cum se grefează stiluri atît de diverse pe structura unitară a actorului? Or, poate, această structură nu este chiar atît de unitară?...

Este, în orice caz, o structură mult mai deschisă decît a altor oameni. Toți oamenii se schimbă, cu timpul, într-o măsură oarecare, însă actorul este un om în permanentă formare, personalitatea lui se modelează și se remodelează neîncetat. Dacă mă gîndesc la etapele drumului meu în teatru, la „bornele“ mele, ca să zic așa, una din cele mai importante a fost întîlnirea cu Moni Ghelerter...

În ce spectacol?

Mai jucasem în regia lui, dar hotărîtor și revelator pentru mine a fost rolul Lady Torrance din *Orfeu în infern* de Tennessee Williams. Un rol pe care l-am primit cu multă îndoială, deoarece îl credeam departe de mine. Mă întrebam dacă pot fi eu pe scenă femeia aceea dezlănțuită, pătimașă... E drept că mi-am visat întotdeauna s-o joc pe Anna Karenina, și chiar o jucasem în 1961, cu un an înainte de *Orfeu în infern*. Totuși, un șir de roluri pe care le interpretasem în anii '50, roluri de femei echilibrate, cerebrale, uneori chiar rigide în gîndire și în comportare, mă profilaseră într-o zonă străină pasionalității unui personaj ca Lady Torrance. Eu însămi nu-mi închipuiam că mi s-ar potrivi. Vedeți că te influențează felul cum ești distribuit?...

Moni Ghelerter era renumit pentru intuiția lui rafinată în alcătuirea distribuțiilor.

În Lady Torrance mi-am descoperit feminitatea scenică, ceea ce mi-a dat, pentru tot ce am jucat ulterior, o mult mai mare libertate interioară, curajul de a mă desfășura temperamental.

Din cele ce spuneți, ar rezulta că nu numai structura actorului influențează personajele pe care le joacă, dar și personajele interpretate își pun amprenta asupra structurii sale.

Cu precizarea că această amprentă se poate modifica, în urma unui rol care-ți dă posibilitatea să te cunoști mai

bine, să-ți valorifici altfel resursele, Mihai Berechet a fost regizorul care m-a distribuit pentru prima dată pe „*contre-emploi*". M-am și speriat, văzînd că-mi dă să joc o cochetă, în *Intîlnire cu îngerul*.

Împlineați, în momentul acela, un sfert de veac de activitate teatrală. E riscant pentru un actor consacrat să arate publicului o altă fațetă decît cea cunoscută?

Riscant, desigur, dar interesant și util, după cum m-am putut convinge din propria mea experiență. Aveam 40 de ani de teatru cînd am lucrat cu regizorul Silviu Purcărete piesa-monolog *Stop pe autostradă* și am constatat că încă mai aveam multe de învățat. Am convenit cu regizorul asupra următoarei metode de lucru: cunoșteam perfect textul (deoarece eu însămi l-am adaptat în românește) și am început prin a-l interpreta așa cum credeam eu, pentru ca apoi, pornind de la această bază, Purcărete să îndrepte, să corecteze. Așa cum un sculptor taie, cioplește, modifică blocul de piatră inițial.

De obicei, în construirea unui spectacol se merge de la parte spre întreg. Dumneavoastră ați urmat drumul invers. În ce a constat, practic, această operație de „sculptare"?

Ceea ce m-a impresionat la Silviu Purcărete a fost știința lui de a umple fiecare moment în scenă, lucru destul de dificil, fiind vorba de o piesă cu un singur personaj și cu foarte puțină acțiune exterioară. Prin colaborarea cu el, întreaga desfășurare a monodramei a devenit doldora de teatralitate, fără a-și pierde firescul, autenticitatea.

Toate etapele profesionale despre care ne-ați vorbit au fost marcate de întîlnirea cu anumiți regizori. E oare actorul modern întru totul dependent de regizori? În ce măsură un actor își poate autodetermina soarta în teatru?

Nu poate. În teatrul contemporan, actorul depinde de felul cum e distribuit, de ceea ce regizorii văd sau nu văd că el ar putea realiza într-un spectacol. Iată încă un motiv pentru care te simțeai minunat în teatrul lui Victor Ion Popa: știai că este cineva care-ți poartă de grijă, care-ți călăuzește destinul. Animatorul trupei urmărea cu atenție ce joacă fiecare actor, cum evoluează fiecare.

Îngăduiți-ne să vă punem o întrebare „indiscretă". Sînteți încă în plină putere creatoare. De ce ați apărut atît de rar pe scenă, în ultimul deceniu?

Pentru că sînt pensionară! Ca și alți colegi ai mei, am ieșit la pensie cu mult înainte de a ne fi epuizat posibilitățile artistice. Scriitorul sau pictorul continuă să creeze, deseori, pînă la adînci bătrîneți, dar actorul pensionar n-o poate face decît dacă este solicitat într-un spectacol...

În teatrele noastre se resimte lipsa interpreților de valoare pentru roluri „de vîrstă" pe care au ajuns să le joace, nu totdeauna convingător, actori mult mai tineri. N-ar fi mai normal să fie invitați pensionarii?

Neexistînd, în momentul de față, posibilitatea concretă de retribuire a artiștilor pensionari, colaborarea cu teatrele nu poate fi decît întîmplătoare. Dacă s-a găsit, după cîte știu, o soluție pentru anumite categorii de pensionari, care pot fi retribuiți cîteva luni pe an, se va găsi, probabil, și o modalitate de menținere a artiștilor în vîrstă, dar încă perfect valizi, în circuitul vieții teatrale.

Pentru actorii mai tineri, a juca alături de colegi cu o foarte îndelungată experiență constituie, fără îndoială, o veritabilă școală.

Eu am învățat enorm de la parteneri. Mă vrăjea Storin, cu forța și adevărul extraordinar al jocului său. Era corpolent, dar masivitatea lui venea mai mult dinăuntrul ființei sale. Pe fața mare, ochii lui mici emanau o lumină pătrunzătoare, care săgeta pînă în fundul sălii. Tot așa o privire avea și Aura Buzescu... Da, am avut multe revelații privindu-mi partenerii cum jucau. Am încercat, de exemplu, să-mi explic feminitatea tulburătoare a Mariettei Deculescu. Mai tîrziu, cînd profesoara Sybille — acest mare om de teatru, pe nedrept uitat — mi-a vorbit despre virtuțile „liniei frînte", mi-am dat seama că Marietta Deculescu avea întotdeauna, pe scenă, poziția unei „linii frînte", avea o ruptură de echilibru care-i dădea un farmec special. Și am înțeles că simetria perfectă nu e scenică, e banală.

Recunoașterea meritelor altora ar fi, deci, recomandabilă nu numai pe plan etic, dar și ca sursă de perfecționare profesională...

Şi criticile mi-au fost de folos, chiar dacă nu-mi făceau plăcere. Mergeam, mă gîndeam — ce-o fi adevărat, ce trebuie să rețin? Am luat în seamă și observațiile care-mi parveneau pe cale indirectă. În timp ce repetam *Rețeta fericirii*, mi-au ajuns șoapte la ureche: „Știi ce zice Marietta Sadova? Că i s-a urît să lucreze cu fata asta (adică eu) care repetă de parcă nu i-ar face nici o bucurie." De fapt, bucurie exista în mine, dar păstram mereu o rezervă, o figură gravă, serioasă, care aducea a tristețe, a posomorîre... Mi-am dat seama că pe scenă — fie în repetiție, fie în spectacol — nu trebuie să fii crispat, mohorît. Să se simtă plăcerea, bucuria jocului. Chiar și în felul de a mulțumi publicului, la aplauzele finale. Poate a fost o reprezentație obositoare... Poate ai interpretat scene dramatice zguduitoare, care ți-au cerut o participare intensă... Dar în momentul cînd ieși „la rampă" să saluți publicul, fă-o cu voioșie, nu arăta spectatorilor un chip stors, sleit, o ființă doborîtă.

Am văzut că, în finalul spectacolului „Stop pe autostradă", vă rupeați brusc din atmosfera apăsătoare a piesei și înaintați spre public cu un zîmbet deschis.

Vahtangov spune undeva un lucru asemănător. Oricît de dureroasă ar fi fost drama pe care ai jucat-o, după ce reprezentația s-a încheiat spectatorul să aibă senzația plăcută că asta a fost *teatru*, că am trăit împreună două ceasuri de delectare estetică, de înălțare sufletească.

A sublinia, la despărțire, că totul n-a fost decît ficțiune?

Da, o ficțiune — din care am făcut însă adevărul meu de o seară...

DEM RĂDULESCU:

„Copiii de duminică" ai societății

Născut la 31 septembrie 1931. Actor al Teatrului Național „I. L. Caragiale". Din rolurile interpretate pe scenă: Smirnov — *Ursul* de A. P. Cehov (1954); Conductorul — *Steaua fără nume* de M. Sebastian (1956); Adam — *Ulciorul sfărîmat* de H. von Kleist (1957); Relling — *Rața sălbatică* de Ibsen (1958); Ignat Bădescu — *În Valea Cucului* de M. Beniuc (1959); Ivan Kolomiițev — *Cei din urmă* de M. Gorki (1959); Sergentul — *Discipolul diavolului* de G. B. Shaw (1960); Lapcenko — *Poveste din Irkutsk* de A. Arbuzov (1960); Kartiukin — *Învierea* de Vl. Nemirovici-Dancenko, după Tolstoi (1960); Purgon — *Bolnavul închipuit* de Molière (1962); Niko Mikadze și Caporalul — *Cercul de cretă caucazian* de Brecht (1962); Victor — *Adam și Eva* de A. Baranga (1963); Tiberiu Cezar Sicoșan — *Siciliana* de A. Baranga (1963); Ford — *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare (1963); La Flèche — *Avarul* de Molière (1964); Nae Girimea — *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale (1964); Alystar — *O femeie cu bani* de G. B. Shaw (1964); Ionel — *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu (1964);. Ajax — *Troilus și Cresida* de Shakespeare (1965); Justin — *Tezaurul lui Justinian* de Al. Voitin (1965); rolul titular în *Dinu Păturică* de Adrian Maniu și Ion Pillat (1966); Cetățeanul turmentat — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (1967 și 1979); Stănică — *Enigma Otiliei* după George Călinescu (1968); Fry — *Becket* de J. Anouilh (1968); Cațavencu — *O scrisoare pierdută* de Caragiale (1969); Ion — *Coana Chirița* de Tudor Mușatescu, după V. Alecsandri (1969); Fanache — *Travesti* de Aurel Baranga (1969); Ionică Pară — *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu (1971); Farfuridi — O *scrisoare pierdută* de Caragiale (1972); Švejk — *Peripețiile bravului soldat Švejk*, dramatizare de Jean Grosu și Dem Rădulescu după J. Hašek (1975); Leonida — *Conu Leonida față cu reacțiunea* de I. L. Caragiale (1976); Hartmann — *Bomba zilei* de Ben Hecht și Charles Mac Arthur (1978); Prisipkin — *Ploșnița* de V. Maiakovski (1982). Interpret de mare popularitate în filme, emisiuni de radio și de televiziune, spectacole de revistă. Profesor de actorie la Institutul de teatru și cinematografie din București.



Cînd și în ce fel ați descoperit că aveți vocație comică? Sau nu neapărat comică — pur și simplu, dramatică.

Îmi pare bine că ați revenit asupra primei părți a întrebării. Eu am mai declarat și cu alte prilejuri: nu cred că am un gen precis. Cînd am terminat facultatea, un profesor de regie mi-a spus: „ce păcat că n-ai umor!“ Am fost surprins, pentru că veneam dintr-o regiune unde oamenii au umorul „în sînge“.

Din ce regiune?

Sînt din Rîmnicu Vîlcea. Acolo am început să spun poezii și cuplete, dar destul de tîrziu, în clasele superioare de liceu, pentru că eu sînt de felul meu timid, mă cenzurez foarte mult. Am scris și o piesuță într-un act, cu toate naivitățile vîrstei. Mă atrăgeau turneele teatrelor... Pe atunci se organizau deseori turnee cu vagoane speciale și îmi plăcea să mă duc în gară și să dau tîrcoale vagoanelor cu artiști. Mai tîrziu, m-am gîndit că aveam, probabil, instinct de teatru, căci fără să mă fi îndrumat cineva și fără să fi văzut multe spectacole, simțeam că Manolescu, Vraca sau Iancovescu erau mari actori.

Doreați, desigur, să le călcați pe urme. Dar nu vă gîndeați, pe atunci, că ați fi destinat anume comediei?

Nu. Și nici în Institut, nici chiar în primii ani de teatru, cînd am jucat și destule roluri (mici, ce-i drept) în drame și tragedii. Mai tîrziu, s-a nimerit să mi se încredințeze o serie de roluri care m-au pus în situația să fac comedie. Unii spectatori — pînă și dintre critici! — se miră că întîlnesc în jocul meu momente foarte dramatice. Am „pățit“ asta și în finalul *Peripețiilor bravului soldat Švejk* și în finalul *Ploșniței*. Eu cred că nu e nimic uimitor. Joci comic sau dramatic, în funcție de cerințele rolului.

De ce se spune, totuși, că există actori „de dramă“ și actori „de comedie“?

Probabil că artistul comic are ceva în plus. N-aș putea să explic ce, n-au explicat-o nici alții.

Are anumite particularități fizice...?

Există un umor bazat pe trăsături fizice, dar există și un umor practicat de actori intelectuali, rafinați. De exemplu, Vittorio Gassman. Pe Sordi, pe Bourvil, i-am văzut jucînd și dramă. În schimb, Bălțățeanu era comic în *Hagi-Tudose*. Umorul nu se naște numai din contrastul comic. De ce Anton Pavlovici Cehov și-a intitulat piesele comedii? Personajele sale au ceva desuet, care provoacă zîmbetul. În fond, care e sursa rîsului, în teatru? Publicul urmărește un crîmpei de viață, crede în jocul actorului și constată că semenii săi de pe scenă îi sînt inferiori. Dar Gogol le-a atras atenția: de voi rîdeți!

V-ați pus vreodată problema: cum să fac ca să fiu comic?

Eu nu complic lucrurile, intru direct în subiect, merg direct la sensul replicii, fără alambicări. Ca totul să-i fie clar spectatorului, pentru mine trebuie să fie cristal.

Claritatea ar fi, deci, o condiție obligatorie a comediei?

Categoric! Nu poți rîde de ceea ce nu înțelegi. În ceea ce mă privește, ca să pot interpreta un personaj am nevoie să mi-l explic pînă în cele mai mărunte detalii. De exemplu, în scenă vin totdeauna de undeva și mă duc undeva precis, nu pur și simplu în culise. Eram încă student, jucam în *Mincinosul* rolul lui Pantalone, care intra în scenă după ce coborîse din gondolă — și-am întrebat-o pe profesoară: „Cum se ajunge din gondolă, pe stradă, la Veneția?...“ Din punctul de vedere al exactității amănuntelor, am avut mult de luptat ca să-i dau contur lui Prisîpkin. Era ca un pește care-ți alunecă din mînă. Nici azi, după premieră, nu știu cum a ajuns Prisîpkin în lada de unde îl dezgheață medicii viitorului, cum a ajuns acolo. Sau ce ocupație are. Rezultă din text că lucrează într-o întreprindere, dar în ce post, în ce meserie?...

Încă mai căutați răspunsul la aceste întrebări?

Desigur. Rolul se perfecționează mereu. Am fost fascinat cînd l-am văzut pe Mordvinov, acest actor magnific, în *Othello*. Dar abia după 350 de reprezentații, regizorul Zavadski s-a dus la el în cabină și i-a spus: „*Astă-seară ai fost Othello!*“

Dorința de a perfecționa rolul, după premieră, nu implică și pericolul de a aluneca alături, de a-l degrada?

Dacă rolul e în mine, tot ce aduc în plus aparține personajului, îl desăvîrșește. Îmi clădesc rolul în repetiții, dar nu-i pot da forma definitivă decît în fața publicului, care-mi „aruncă mingea" înapoi. Și dacă publicul mă apreciază, e pentru că am fost totdeauna cinstit față de el, nu l-am trișat. Țin minte că Zaharia Stancu, pe cînd era directorul Teatrului Național, ne spunea: „Voi trebuie să jucați întotdeauna la fel de bine, căci nu pot asista 20 de milioane de locuitori la premieră".

Considerînd că desăvîrșește personajul, actorul are dreptul să modifice textul, să adauge replici?

Să știți că eu am un mare respect pentru textul dramatic. Am fost foarte contrariat, cu ani în urmă, auzind pe un regizor că spunea într-un consiliu profesoral: „Textul autorului a devenit o piedică în calea regizorului modern." Sînt de acord să scuturăm colbul de pe scrierile dramatice vechi, să le privim cu ochii de azi, dar să păstrăm stilul operei, să n-o falsificăm. În acest spirit am lucrat zece ani la adaptarea scenică a lui *Švejk*, am căutat s-o fac cît mai bogată, am introdus momente din romanul lui Hašek pe care nu le mai jucase nimeni... Dacă uneori am adăugat replici într-o piesă, mi-am îngăduit acest lucru numai pentru a sublinia intenția autorului, caracterul personajului. În *Travesti*, de exemplu, jucam rolul unui regizor pe care-l pisează un autor să-i pună piesa în scenă. Replica mea nu prea avea haz, pînă cînd, într-o seară, mi-a venit ideea să-i răspund: „*O pun, dar s-o facem film. Coproducție cu italienii, noi dăm caii.*" Și am ieșit din scenă, pe un ropot de aplauze. Aurel Baranga a fost entuziasmat și a dat dispoziție că eu sînt singurul actor care are dreptul să adauge replici în piesele lui.

Vi s-a întîmplat ca, la o replică pe care o socoteați comică, să nu se rîdă?

Cum să nu... Însă nu trebuie să-ți faci niciodată socoteala de acasă. Orice piesă trebuie abordată, în primul rînd, cu adevăr. Dacă textul are valențe comice, nu se poate ca ele să nu transpară în spectacol. Am văzut recent 5 cimpanzei la circ. Era o veritabilă lecție de actorie. Firește, ei nu urmăreau nici un efect comic... Asta ar mai fi trebuit! Se comportau normal, „serios". Comicul venea de la sine.

În măsura în care comicul vine de la sine, care ar fi contribuția talentului?

Talentul este format din niște pîrghii, care îți dau posibilitatea să joci adevărat, fie dramă, fie comedie. Sînt azi cel mai vechi profesor din Facultatea de teatru — alături de Sanda Manu — și am fost pus de nenumărate ori în situația, la examenele de intrare în institut, să mă pronunț dacă un candidat are sau nu talent. Îl vezi timp de un sfert de oră și trebuie să depistezi dacă are har... Care ar fi criteriile, din ce se compune harul acesta? Un fizic agreabil, armonios, glas nativ bun, fără defecte grave de dicție, inteligență scenică, intuiție scenică... La terminarea școlii, studentul trebuie să se miște și să vorbească perfect pe scenă, să aibă o cultură teatrală. Celelalte calități se mai cizelează în decursul activității profesioniste. Dar cu o voce defectuoasă, cu un corp nelucrat, nemaleabil, nu se poate face teatru.

Ca profesor, aveți anumite exigențe și cu privire la înfățișarea fizică a viitorului actor?

El trebuie să aibă o înfățișare plăcută. Monstrul n-are ce căuta pe scenă, spunea Matei Millo. Actorul nu trebuie să trezească milă, compasiune, prin persoana sa. Nu-i pretind să fie numaidecît frumos — frumusețea poate emana din interior. Regretatul academician Grigore Moisil era mic de statură, răgușit, dar cînd vorbea, totul se lumina în jurul lui, te fascina. Iar o fată foarte frumoasă, lipsită de talent, devine urîtă pe scenă. Bette Davis era frumoasă? Nu. Era interesantă și plină de farmec. Eu prefer actorul antierou.

Acest actor antierou e mai aproape de fizionomia omului obișnuit, de pe stradă?

De fizionomie, da. Însă el se deosebește de omul de pe stradă prin pregătirea profesională.

Pentru a fi firesc, adevărat, e necesar să ai o pregătire profesională?

Da, e necesar, și acest lucru poate fi verificat comparînd jocul unui actor profesionist cu jocul unui diletant oricît de talentat. Artistul amator, de multe ori, se jenează să creadă

că o colegă de birou este regină, sau luptătoare în mișcarea de rezistență antifascistă, și-i scapă un zîmbet. Sau, intrînd în scenă, se simte că știe dinainte unde să se ducă — pe cînd acțiunea scenică trebuie să ia naștere spontan, chiar în clipa aceea. Acțiunea scenică este compusă din numeroase amănunte. Dacă aceste amănunte sînt false, adunate la un loc vor da un spectacol fals. Micile adevăruri, executate perfect, creează laolaltă marele adevăr al rolului.

V-am ruga să dați cîteva exemple din propria activitate.

În piesa lui Shaw *O femeie cu bani*, ori de cîte ori pășeam peste pragul ușii, ridicam piciorul mai sus — pentru că Alystar fusese boxer, intra ca pe ring. Nu era un amănunt strict necesar, dar el contribuia la caracterizarea personajului. Interpretîndu-l pe Ajax în *Troilus și Cresida*, puneam la un moment dat capul la podea și ridicam un picior în sus. Atîta îl zăpăciseră cei din jurul său că e mare viteaz, încît îi fierbeau creierii ... Duceam astfel pînă la extrem imaginea cretinismului „eroic".

Pledînd pentru adevărul minuțios al detaliilor, acordați o mai mică importanță convenției teatrale?

Dimpotrivă. Spectatorul știe că a venit la teatru; o dată cu biletul, el plătește și convenția. Publicul știe că e o joacă, dar joaca noastră trebuie să fie cît mai adevărată.

Ce înțelegeți printr-o joacă adevărată?

Universul teatral este ireal, dar atitudinea mea, ca interpret, față de această irealitate trebuie să fie aceeași ca față de realitate. Aici e jocul. Și spectatorul trebuie atras în acest joc.

Prin ce mijloace?

Cînd eram mai tînăr, nu m-am temut să și exagerez un pic, pe scenă. O făceam și dintr-un impuls al tinereții, dar și din convingerea că arta trebuie să fie puțin șocantă. Apariția actorului pe scenă trebuie să șocheze, să atragă atenția asupra lui. Să fii banal, ca o apă stătută, e o greșeală. În teatru trebuie să fii pregnant, să te „pui în pagină".

Cum?

Vraca juca în *Fiul meu* de Sandor Gergely. Se spunea că personajul său va sosi numaidecît, era așteptat, dar el nu intra imediat. Era o „punere în pagină". Bălțățeanu ieșea

la aplauze într-un colț al scenei, cu o modestie care de fapt atrăgea și mai mult atenția asupra lui.

Căutînd să fie pregnant, actorul nu-și pierde naturalețea?

Viața în societate ne face oricum neautentici. Ne conformăm unor reguli stabilite prin tradiție sau prin consens unanim. Actorul trebuie să-și păstreze locul social ce-i revine și care face dintr-însul o ființă de excepție. Cineva spunea că actorii sînt „copiii de duminică" ai societății, cu ei trebuie să se petreacă ceva în plus. La acest „ceva în plus" trebuie să fim deosebit de atenți. A te tîrî beat prin restaurante înseamnă pregnanță pe partea cealaltă. Să duci o viață precară și să te confecționezi în teatru, să pui numai pe scenă cămașă scrobită, mi se pare că ar fi o înșelătorie. Cunoașteți celebra replică a doctorului Astrov: *„La om, totul trebuie să fie frumos..."*

Pregnanța poate fi confundată și cu excentricitatea.

Excentricitățile sînt tot „puneri în pagină". În Occident, unii actori au mers pînă la tentative de sinucidere, numai ca să se vorbească despre ei.

V-ați referit mai mult la relieful personalității extrascenice a actorului. Cum se manifestă această pregnanță în activitatea artistică?

Prin accente originale. Vraca a demonstrat cum poate fi schimbat accentul în poezia lui Eminescu *Pe lîngă plopii fără soț*. Cînd rostea versurile *„Mă cunoșteau vecinii toți, / Tu nu m-ai cunoscut"*, nu le spunea cu regret, ci ca pe o tardivă iertare: îmi pare rău de tine, nu puteai tu, biet pămînt, să înțelegi un geniu, un Luceafăr... Îi spuneam odată lui Toma Caragiu că una dintre cunoscutele replici ale lui Tipătescu ar putea fi pronunțată cu altă cezură. În loc de: *„Eu sînt prefectul orașului. Cu doamna sînt numai prieten"*, s-ar putea spune: *„Eu sînt prefectul orașului cu doamna... Sînt numai prieten"*. S-ar obține astfel nu numai un efect comic, dar și o subliniere a rolului Joițichii în conducerea politică a urbei. Eu îmi permit uneori să utilizez topica mea proprie, să modific punctuația, să tai fraza în altă parte...

Avînd și calitatea de pedagog, desigur că sînteți preocupat de conștientizarea profesiunii de actor. Cum vedeți raportul dintre spontaneitate și elaborare în creația actoricească?

Fantezia scenică nu vine din senin. Fantezia, intuiția, apar numai după elaborări, după înmagazinări. Te umpli ca o baterie. O baterie care nu primește curent, nu va lumina.

Care a fost sursa de „curent", de exemplu, în elaborarea Cetățeanului turmentat din comedia lui Caragiale „O scrisoare pierdută"?

Știam cum jucase Iancu Brezeanu acest rol, cum îl jucaseră Ramadan, Costache Antoniu și alții, și mi-am dat seama că n-aș putea să merg pe un drum bătătorit. Nici costumul tradițional nu l-am păstrat; dimpotrivă, îl joc în redingotă, cu papion. Căci pentru mine, el nu e un bețiv notoriu, nu e o scursură a societății. E și el „cetățean onorabil", tocmai de aceea și deruta lui politică dobîndește un sens. S-a lăsat momit de Cațavencu, care l-a îmbătat, profitînd de încrederea, de bonomia lui. L-am făcut mai petrecăreț, un om căruia îi place să bea un păhărel, dar nu căzut în patima beției. Are umor, e șugubăț, e simpatic — am întîlnit sumedenie de asemenea oameni în adolescență la Rîmnicu Vîlcea.

Vorbeați despre unele exagerări ale tinereții. Să înțelegem că ele reprezintă azi o etapă depășită?

La început de carieră trebuie să atragi atenția asupra ta. Critica n-a ținut seama de asta și mi-a confecționat o etichetă pe care mi-o aplică automat, orice și oricum aș juca. Cu vîrsta, tind spre simplitate și laconism. Marea simplitate, maxima esențializare a mijloacelor de expresie fizice, constituie apogeul unei cariere artistice. Ca să ridice mîna Aura Buzescu, sau să facă un gest mai violent în scenă, trebuia să se întîmple ceva catastrofal. Cine se agită și se zbate? Actorul cu mai puține posibilități interioare: încearcă să le suplinească prin ceva. Între noi fie zis, e în firea românului să gesticuleze cam mult. Actorul trebuie să învețe să-și stăpînească această tendință.

În viața particulară, sînteți o persoană șocantă?

Sînt un om tăcut și retras. Ceea ce-i surprinde pe mulți.

Cum se face că deveniți atît de vivace și expansiv pe scenă?

Motivul este că joc cu plăcere. Eu joc în primul rînd pentru mine, pentru bucuria mea. Am jucat *Siciliana* de peste 1600 de ori și îmi place și acum să apar în acest spectacol. Așa cum îmi plăcea, de pildă, *O femeie cu bani*. Cred că plăcerea mea se transmite și celor din sală. Altfel de ce m-aș mai urca pe scenă? Ca să mestec cînepă?...

ALEXANDRU REPAN:

Semnalul emoţional pe care ţi-l transmite textul

Născut la 26 februarie 1940. Între 1965—1969, interpretează pe scena Teatrului „Barbu Delavrancea": Karl — *Hoţii* de Fr. Schiller; Agamon — *Trandafirii roşii pentru mine* de Sean O'Casey; Moldan — *Mioriţa* de V. Anania; Antonio — *Hora domniţelor* de Radu Stanca ş.a. Din rolurile jucate la Teatrul Nottara: Rakitin — *O lună la ţară* de I. Turgheniev (1969); Petrov — *Crimă şi pedeapsă* după Dostoievski (1970); Hans — *Şi eu am fost în Arcadia* de Horia Lovinescu (1970); Gallus — *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri (1971); Oscar Wilde — *Bună seara, domnule Wilde*, musical de E. Mirea (1971); Lt. Gruber — *Cei şase* de Fr. Dard şi R. Hossein (1973); Claudius — *Hamlet* de Shakespeare (1974); Egist — *Întoarcerea la Micene* de Evanghelos Averoff Tossizza (1975); Prinţul Henric — *Henric al IV-lea* de Shakespeare (1976); Hoinarul — *Patima fără sfîrşit* de H. Lovinescu (1977); interpret al monodramei *Craii de Curtea Veche* după Mateiu I. Caragiale (1978); Alceste — *Mizantropul* de Molière (1979); Abel — *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* de H. Lovinescu (1979); Dan — *Noaptea umbrelor* de H. Lovinescu (1980); Ivan — *Karamazovii*, după Dostoievski (1981); Sabin Pop — *Insomnie* de Adrian Dohotaru (1982); Ştefan Valeriu — *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian (1984). Roluri în filme, la radio şi televiziune.



După cîte ştim, aţi studiat Istoria, înainte de a intra la Institutul de teatru. Ce a reprezentat această etapă în existenţa dumneavoastră?

A fost o perioadă de maturizare. Terminasem liceul la 16 ani, era prea devreme pentru actorie, aşa că am făcut Facultatea de istorie. Imediat după aceea am intrat la Teatru — aveam 21 de ani — şi l-am absolvit la vîrsta de 25 de ani.

Maturitatea e necesară unui actor?

Da, el trebuie să ştie multe lucruri despre viaţă.

Unii consideră că actorul nu are nevoie de prea multă cultură generală. Ba chiar, că e mai bine ca actorul să fie incult, să fie ca o foaie albă, pe care se pot imprima — pe cale intuitivă — intenţiile autorului şi ale regizorului.

Pentru ca actorul să fie un purtător de cuvînt fidel al operei dramaturgice, pentru ca el să întruchipeze cu adevărat intenţiile regizorale, relaţia sa cu textul şi cu regizorul trebuie să se producă la toate nivelele, atît intuitiv şi afectiv, cît şi cerebral.

Cum stabiliţi această relaţie complexă cu scrierea dramatică?

În primul rînd, citesc foarte bine textul...

Ce înţelegeţi prin a-l citi foarte bine?

A pătrunde în universul său. A-i percepe clar nu numai ideile, dar şi limbajul sensibil. Există un semnal emoţional pe care ţi-l transmite un text, tot astfel cum o floare spune ceva privitorului.

Ce ecouri trezeşte în actor acest semnal emoţional?

Cînd întîlneşti un personaj ca Ivan Karamazov, de pildă, timp de cîteva luni — cît durează repetiţiile — gîndeşti ca el, iubeşti ca el, faptul că te preocupă atît de mult o existenţă care nu este a ta îţi modifică pînă şi gesturile intime... Iar cînd ajungi să-l înţelegi foarte bine — nu să-l trăieşti sută la sută, nu să te confunzi cu el, căci asta nu este posibil —, cînd starea lui conflictuală îţi devine proprie, se produce momentul de graţie: acum îl ţii, e al tău, mai departe totul e să „te faci" că eşti ca el, seară de seară, şi să-l faci pe spectator să creadă că eşti, posibil, acel om.

Ce înseamnă să „te faci"? Adică, să te prefaci?

Nu să te prefaci, ci să *re*faci pe scenă ceea ce ai descoperit în repetiţii, în clipele de inspiraţie cînd s-au format jaloanele personajului. Să refaci momentul acela de graţie, de fapt irepetabil. Momentul de supremă incandescenţă, cînd actorul trăieşte din plin bucuria creaţiei. Acest moment se înscrie în memoria actorului, în corpul şi în afectele sale;

a-l reține, a-l fixa și a-l reda seară de seară înseamnă, de fapt, talent. Teatrul sub stare de transă, teatrul-drog, preconizat de unii teoreticieni și practicieni ai scenei moderne, mi se pare mai aproape de maladiv decît de artă.

Acel moment pe care l-ați numit „de grație" depinde foarte mult de personalitatea interpretului, nu?

Sigur că da. În punctul unde personajul dramatic se întîlnește cu personalitatea interpretului — acolo se produce miracolul. Punctele de tangență ale altui actor cu Ivan Karamazov ar fi altele decît cele pe care mi le-am descoperit eu.

Personajul continuă să vă preocupe, de-a lungul întregii serii de reprezentații?

Normal... Ca să imit foarte bine o persoană oarecare ar fi suficient să-i studiez cîteva zile vocea, mersul, comportamentul. Dar personajul de teatru e o creație literară, în care autorul a cuprins o vastă cunoaștere. Eu sînt mult mai sărac decît Karamazov, Abel sau Alceste și ca să-i pot juca, trebuie să preiau neîncetat din bogăția lor artistică.

Așadar, nu aveți sentimentul că dați naștere pe scenă unei făpturi reale?

Nu, niciodată. Recreez o creație. Sarcina mea este să fac dintr-o imagine artistică un om. El e de fiecare dată altul, eu — cel care îl încarnez — rămîn mereu același. Dintre slujitorii celor 7 arte, actorul e singurul care încarnează creația altuia. Pictorul reface ceea ce a făcut natura, noi refacem ceea ce a conceput dramaturgul.

Și unde s-ar afla punctul de întîlnire între personajul imaginar și personalitatea actorului?

Ceea ce dramaturgul a pus, omenește, în personajul său, pun eu, tot omenește, pe scenă, și numai atunci el devine om, prin mine. Nu se poate ca gîndurile a doi oameni — dramaturgul și actorul — să nu se întîlnească undeva, fie la mare distanță, fie chiar foarte aproape, dacă e vorba de un autor contemporan. Cu cît un actor e mai talentat, cu atît el are antene mai multe și mai fine cu care poate prinde semnalele oamenilor care au scris de-a lungul secolelor.

Nu vi s-a întîmplat să interpretați personaje care vă erau străine ca gîndire și caracter? Dacă personajul e malefic, de pildă, interpretul însuși trebuie să aibă ceva malefic?

Sentimentele și structurile intime ale omului nu sînt multe la număr. Toate există, în stare latentă, în fiecare individ. Aci intervine talentul, care știe să scoată dintr-un colțișor ascuns o trăsătură potențială, și s-o valorifice artistic.

Cum ați rezolvat interpretarea monodramei „Craii de Curtea Veche", unde aveați de jucat mai multe personaje, foarte deosebite între ele?

Vă înșelați, acolo nu jucam mai multe personaje. În acest recital nu jucam, de fapt, nici un personaj. Intenția era alta — aceea de a retransmite monologul narativ ca monolog dramatic. În laboratorul meu de lucru nu aveam de recompus decît figura povestitorului, respectiv a lui Mateiu Caragiale. Substanța spectacolului nu o constituiau întîmplările romanului, ci felul cum le povestește și le comentează Mateiu. Și atunci, nu era necesar să fiu Pașadia sau Pantazi, sau Gore Pirgu... Am preluat sentimentele lui Mateiu Caragiale față de ei și le-am transformat într-o recitare. Am urmărit, cu alte cuvinte, să redau poezia cărții, nu subiectul ei.

Căutați să vă identificați, pe scenă, cu punctul de vedere al personajului, chiar dacă nu-l acceptați în viață?

În tabloul al șaptelea din *Karamazovii*, Ivan devine Marele Inchizitor. Eu, în viața de toate zilele, nu cred în Satana, dar trebuie să-l interpretez satanic. Indiferent de concepția mea filosofică. Sau chiar dacă eu m-aș simți mai aproape de Dumnezeu decît de diavol. S-a spus că actorul e „amoral", în sensul că joacă azi un om bun, mîine un om rău, azi unul cinstit, mîine un escroc, azi e înger, mîine va fi demon. De fapt, actorul trebuie să fie, din punct de vedere sufletesc, un om liber de orice dogme. Ca să poată asimila întreaga multiplicitate a realității.

Vi s-a întîmplat să iubiți foarte mult sau să nu iubiți deloc un personaj, independent de valoarea artistică a textului?

Pot avea rezerve față de calitatea literară a piesei, dar dacă personajul e bine scris, îl iubesc. Atitudinea mea afectivă este determinată exclusiv de calitatea operei dramatice.

Aceasta decurge, desigur, din faptul că nu vedeți în personajul scenic o ființă reală, ci una imaginară. Un criminal în carne și oase v-ar produce aversiune, însă Raskolnikov, ca personaj scris cu măiestrie de Dostoievski, vă inspiră admirație și v-ați lega afectiv de el, dacă ar fi cazul să-l interpretați...

Nici față de Al. Capone, dacă ar fi personaj de teatru, n-aș avea nici un cod moral. Mi-ar plăcea să-l joc pe Iago. Și pe Faust.

Se pare că Iago este un vis al multor actori... Cu siguranță că l-ați „pozitiva".

Da, pentru că o merită. Vina nu pornește de la el. În orice om există un demon, cum spune Dostoievski, totul este să nu i-l trezești. Lui Iago i s-a făcut o nedreptate, nu i s-a acordat gradul de portdrapel. Întotdeauna trebuie să ne gîndim că într-un om căruia i se refuză un drept se poate dezvolta un demon. Societatea este datoare să-i respecte drepturile.

Aveți, așadar, față de personaj, un cod moral, o atitudine afectivă în raport cu noțiunile de bine și de rău. Această relație vă influențează și în viața extrascenică?

Da, dar nu întotdeauna poți mărturisi unde te duce această influență. N-o poți face din orgoliu, din prudență, sau pur și simplu pentru că anumite lucruri nu se cuvine să fie spuse. Pe mine, unele personaje m-au influențat. Ori poate nu propriu-zis personajul, ci tot ce am avut de făcut ca să ajung pînă la el, ca să aflu cine este el: problemele lui sufletești și intelectuale mi-au creat noi preocupări, preferințe, m-au călăuzit în lectură...

Simțiți că fiecare rol constituie o nouă etapă în existența dumneavoastră?

În meserie, da. Am, de fiecare dată, senzația că îmi voi depăși naivități și imperfecțiuni anterioare.

Privind în urmă, ați putea cita unele momente nodale, care v-au marcat cariera artistică?

Cînd am jucat *Hoții* de Schiller, mi-am schimbat concepția despre existența junelui-prim în teatru. La vîrsta aceea, eram împins spre un „emploi" care părea să mi se potrivească perfect. Am aflat însă că-l pot interpreta pe Karl Moor altfel decît aplicîndu-i acest șablon.

Ați renunțat fără părere de rău la imaginea de „june-prim" pe care o purtați în primii ani ai tinereții?

Oh, a fost o mare revelație și o mare bucurie! Am constatat că poți juca eroi tineri și frumoși fără să-i pui neapărat într-un „pat al lui Procust" cu eticheta: june-prim. Karl Moor nu încape într-un clișeu, el poate fi eventual mic de statură și grăsuț, principalul este să-i sesizezi tipul de gîndire, atitudinea față de viață. Personajul romantic e foarte complex; dacă-l limitezi, e păcat.

Și cum l-ați jucat?

Descoperind omul în spatele îndrăgostitului etern, sau al revoluționarului etern.

Vi se întîmplă să refuzați un rol, nu pe criteriul valorii, ci din considerentul că nu vi s-ar potrivi?

Să știți că actorul e o ființă foarte orgolioasă și rareori crede, în forul lui intim, că n-ar putea face un rol.

Înțelegem că vă place să încercați orice. Vă place, de asemenea, în repetiții, să căutați și să încercați mai multe soluții, înainte de a vă fixa la una singură?

Nu pornesc niciodată cu idei preconcepute. Dibui personajul, pînă cînd îl găsesc, și această tatonare se petrece în repetiții. Nu lucrez la personaj în afara repetițiilor; acasă, mă urmărește doar neliniștea lui.

Sînteți, prin urmare, un actor maleabil față de regizori?

Mi s-a spus că sînt un „actor regizoral", adică un actor cu care regizorii pot stabili un bun dialog creator.

Cum se desfășoară, în genere, acest dialog?

Majoritatea conflictelor între actori și regizori se produc din cauză că actorul nu vrea să facă ceea ce îi cere regizorul, consideră că nu e bine așa, sau că nu e posibil. Eu cred că trebuie în primul rînd să încerci, să încerci cu bună-credință și cu tragere de inimă, să faci cît mai bine cu putință ceea ce îți cere regizorul. Și numai după aceea, dacă ai obiecții, să-i arăți cum ai dori tu să faci momentul respectiv, să-i opui punctul tău de vedere. Nu să refuzi pur și simplu, sau să execuți „*à contre cœur*" indicația primită. Fiindcă în felul acesta poți nimici cu ușurință orice concepție regizorală.

Puteți găsi, personajelor pe care le-ați interpretat, un numitor comun, pe deasupra deosebirilor de epocă sau de stil literar? Nouă ni se pare că aduceți, de obicei, pe scenă, o aură de mister, un anume fanatism. Probabil că nu întîmplător ați fost distribuit, cu preponderență, în oameni de excepție, obsedați de o idee.

Dacă rolurile care mi-au revenit au această tentă de excepțional, înseamnă că soarta a fost generoasă cu mine. Faptul că între ele s-ar putea găsi un numitor comun, nu mă deranjează. Nu numai că nu-mi displac astfel de roluri, dar mi le și doresc în continuare. Nu cred că trebuie să-ți faci cu tot dinadinsul un scop din a fi de fiecare dată altul.

În piesa lui Adrian Dohotaru, *Insomnie*, joc rolul unui inginer care înfruntă nedreptăți și obstacole, exprimîndu-și cu vehemență și obstinație o convingere. Unii mi-au reproșat că mă îndepărtez de cotidian, că trec în sfera definiției. Eu cred, însă, că un mare personaj de teatru este acela care se bate pentru ceva, și tocmai această luptă pentru o idee, care-l face viabil, trebuie să fie scoasă din aparența banală și investită cu noblețea aspirației spre ideal. Cum spunea Jean-Louis Barrault, spectatorul vine la teatru ca să vadă oameni care se bucură sau suferă mai puternic decît s-ar fi putut bucura sau ar fi putut suferi el personal, la el acasă. Misiunea mea de actor nu este să-i relatez cearta pe care a avut-o cu nevasta la bucătărie, nici aspectele existenței lui din budoar, ci să-i împărtășesc o mare idee. Într-o piesă bună, într-un spectacol bun, nu există și nu trebuie să existe „oameni obișnuiți". Sigur, există pe lume și oameni care se

ceartă pentru o piuliță. Aceasta poate fi și tema unui mărunt scheci de televiziune. Dar dacă eroul se ceartă dintr-o convingere, pe mine, ca actor de teatru, mă interesează cum se bate el pentru piulița lui, asta îl poate transforma într-o ființă de excepție.

Am jucat asemenea „fanatici" în mai multe piese ale lui Horia Lovinescu. În aceeași categorie s-ar integra și profesorul Andronic din *Ultima oră*, și Ivan Karamazov; roluri foarte diferite, dar între faptul că Ivan vrea să ajungă la o idee absolută, iar Andronic vrea să ajungă la Kabul — deși circumstanțele și mijloacele de exprimare sînt altele — e totuși ceva comun: amîndoi au o pasiune extrem de puternică și sînt gata, în numele ei, să meargă chiar și pînă la autodistrugere.

Pare bizar, la prima vedere, faptul că ați fost distribuit în rolul profesorului Andronic, jucat, îndeobște, de actori cu alte date scenice.

Și eu m-am mirat, cînd mi s-a atribuit rolul. Pe urmă, citindu-l *eu*, mi-am dat seama că *pot* fi Andronic. Mi-am pus întrebarea: de ce trebuie să fie Andronic ridicol? Este un personaj de-a dreptul tragic.

Ne-am dat seama, în timpul convorbirii noastre, că aveți, față de personajele pe care le jucați, o foarte marcată atitudine afectivă. Publicul, la rîndul său, își manifestă poziția afectivă prin exclamații, rîsete, aplauze ș.a. Cum se produce contactul, coincidența sau, eventual, ciocnirea acestor două afectivități?

Idealul meu este să fiu de fiecare dată cel mai tare. Nu intru în scenă smerit, cu ideea de a-mi cere scuze și de a măguli publicul, ci de a mă lupta cu el. Consider că numai așa îl pot servi cu adevărat. De exemplu, în roluri ca Alceste din *Mizantropul* sau Abel din *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* sînt perfect conștient că unei mari părți a publicului îi e străină problematica metafizică dezbătută pe scenă. Sînt obligat să duc o luptă cu necunoașterea, și uneori chiar cu o lipsă inițială de receptivitate, spre a determina înțelegerea cît mai profundă a textului, din partea unui număr cît mai mare de spectatori. Cînd mă pasionează

ideile unei piese, am pretenția de a transmite aceeași pasiune și publicului, de a-l cuceri în favoarea acestei idei. Știu însă că aici e și un mare pericol: ca din dorința asta nebună de a cîștiga publicul, să uiți că faci teatru și să-i ții conferințe. Atunci îl pierzi definitiv...

Credeți că teatrul, are puterea de a transforma oamenii?

Da. Dar asta depinde nu numai de artist, ci și de public.

BRÎNDUȘA ZAIȚA-SILVESTRU:

Artistul și păpușa

S-a născut la 8 iulie 1933. Artistă a Teatrului „Țăndărică" din București. Din numeroasele roluri interpretate în teatrul de păpuși și marionete: Fetița — *Gură-cască* de Evgheni Svarț (1950); Făt Frumos — *Porumbelul alb* de Gabriel Teodorescu și Mircea Popescu (1951); Sufi — *Bibi Aișa* de K. Snaider (1952); Dașa — *Moș Gerilă* de M. Surinova (1953); Biberuț — *Artiștii pădurii* de Nina Ghernet (1954); Li — *Frații Liu* de Alecu Popovici (1955); Vera — *2—0 pentru noi* de V. Poliakov (1956); Trubadurul — *Albă-ca-Zăpada*, după Frații Grimm (1956); Muck — *Micul Muck*, după W. Hauff (1957); Măgărușul — *Ala-Bala-Portocala* de Lucia Bernasconi (1959); Păcală — *Păcală* de Brîndușa Zaița (1959); Doctorul — *Doctorul Aumădoare* de Vadim Korostîliov (1961); Tu — *Cea mai frumoasă stea* de Irina Opran (1962); Elefănțelul — *Elefănțelul curios* de Nina Cassian după R. Kipling (1963); Rosita, Belisa, Cocoliche — *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal* de Valentin Silvestru după F. Garcia Lorca (1965); Brîndușa — *Gulliver în țara păpușilor* de Josef Pehr și Leo Spacil (1966); Prințul Vlad — *Ileana Sînziana* de Alecu Popovici și V. Gafița (1967); Luță — *Papuciada* de Camil Petrescu (1967); Șoricelul Zamfir — *Șoricelul și păpușa* de Al. Popovici (1968); Miul — *Miul Cobiul* de Nela Stroescu (1969); Fetița — *O poveste cu cîntec* de Al. Popovici (1970); Wendy — *Peter Pan* de Gellu Naum după J. M. Barrie (1971); Aligru — *Ninigra și Aligru* de Nina Cassian (1971); Copilul — *Copilul și ciocîrlia* de Titel Constantinescu, după Nagy Shaker (1973); Făt-Frumos — *Cununa Soarelui* de Nela Stroescu (1974); Sînziana — *Sînziana și Pepelea* de V. Alecsandri (1974); Pisica — *Pisica de una singură* de Nina Cassian după R. Kipling (1976); Crișul alb — *Frații Criș* de Alex. Mitru (1977); Recital *Puiul* de Brîndușa Zaița-Silvestru după Al. Brătescu-Voinești (1978); Nevasta — *Pescarul și norocul* de Cristian Pepino după Anton Pann (1979); Don Quijote — *Don Quijoté* de Ștefan Lenkisch, Mioara Buescu și Malou Iosif după Cervantes (1979); Paraschiva — *Tîndală... cloșcă* de Mihai Crișan (1981); Fata Genarului — *Făt-Frumos din lacrimă* de Mihai Eminescu (1982); Recital *Arvinte și Pepelea* de V. Alecsandri (1983). Recitaluri personale în țară și peste hotare. Show-uri TV. Interpretă a unor filme artistice de lung metraj și a unor filme cu păpuși.



În toate convorbirile noastre cu actorii a fost vorba, în esență, sub diferite aspecte, despre felul cum actorul devine personaj. Se produce un fenomen similar în arta păpușarului? Care este relația actorului-păpușar cu personajul interpretat? Bineînțeles, el nu poate să intre „în pielea personajului", la fel ca în teatrul dramatic.

Și în teatrul de păpuși, în repetiții, pînă la apariția păpușii ca factor de expresie principal, noi, actorii, ne transpunem în personaje. Nu marcăm, nu ne gîndim numai că va veni o păpușă, ci fiecare, cu puterea lui de sugestie, cu fantezia lui, încearcă să interpreteze cu propriul său trup, cu propriul său glas, cu mișcările care-i aparțin. Într-un fel ne „păpușărim", devenim noi înșine niște marionete în cadrul repetițiilor, și transpunerea aceasta este poate mai pregnantă, chiar dacă uneori este mai demonstrativă decît a unui actor care își lucrează un rol pe scena teatrului dramatic.

Există, deci, o fază în care se repetă fără păpușă?

Sigur. Din *n* motive, atelierele nu pot fi gata cu lucrul în momentul începerii repetițiilor. Și atunci, ne imaginăm cam cum ar fi personajul. Uneori, poate urma o surpriză foarte plăcută, în sensul că păpușa care vine de la atelier e de o expresivitate neîntîlnită. Sau, dimpotrivă, ți se pare că nu are nici o expresie și cu toate astea trebuie să te adaptezi personajului gîndit de scenograf împreună cu regizorul. Pentru că munca aceasta nu depinde numai de tine, ca actor. Depinde în mare măsură de păpușă; dacă iubești păpușa cu care joci și dacă ea te inspiră. Există roluri moarte din capul locului, cînd păpușa nu are expresie. O adevărată păpușă de teatru are personalitatea ei chiar din construcție, din materialele ce o alcătuiesc, din felul cum e vopsită, cum i se prind mîinile de trunchi, sau firele la mîini, la picioare și la cap. Dacă o păpușă se distruge, nimeni nu mai poate face o a doua exact la fel. Chiar dacă este același pictor scenograf.

De ce?

Nu-ți reușește la fel. Cînd faci al doilea copil iese exact la fel ca primul?

Ne-ați lăsat fără replică!

Eu am jucat, de exemplu, rolul principal din *Elefănțelul curios*, un spectacol de mare succes. La un moment dat, capul Elefănțelului, care era făcut din lemn, s-a deteriorat. S-a crăpat lemnul. A fost confecționat alt cap, din polistiren. Pictorița Mioara Buescu și-a dat osteneala să refacă exact expresia celuilalt Elefănțel, dar nu a mai reușit. Am iubit rolul și spectacolul foarte mult, dar de cîte ori intram în scenă cu păpușa cea nouă, simțeam un enorm regret după întîia păpușă, extraordinara păpușă cu care lucrasem la început. Și am verificat: înainte copiii ascultau piesa cu mai multă atenție!

Se poate ivi o contradicție între artistul-mînuitor și păpușă?

Am văzut, în Olanda, un număr semnificativ al unei trupe de păpușari. Apărea, la un moment dat, o marionetă, semăna puțin cu Pinocchio, tot așa, un băiețel cu nasul ascuțit, cu un fel de tricorn pe cap. Se oprea, se uita la spectatori și i se mișca mîna — dar așa, evident, bîțîită de altcineva, nu de el. Foarte uimit, se uita la mînă, se uita la public și se uita în sus. Iar făcea doi pași și de data asta piciorul era tras foarte violent. Acum vedeai că se încordează, se uita la picior, brusc se uita în sus și pe urmă se încorda și începea să se tragă, să se tragă în jos, cu tot mai mare efort. La un moment dat apăreau mîinile care țineau sforile, mîinile mînuitorului, vedeai că se încordează și ele să tragă păpușa în sus. Păpușa din nou trăgea, mînuitorul trăgea la rîndul lui. Și, la un moment dat, am simțit că băiatului-marionetă i se rup toți „mușchii" de forța cu care trage de fire. Trăgea cu atîta forță, încît mînuitorul scăpa păpușa din mînă. Vedeai mîinile mînuitorului căutînd, nu găseau, și cădeau triste, neajutorate. Iar păpușa se ridica (de data asta fără fire, manevrată de jos), se uita cu ironie la mîini și pleca țanțoșă, cîștigîndu-și independența!

Independența?...

Fiecare păpușă are un secret al ei; îl descoperi sau nu-l descoperi. Să știți că păpușa poate fi încăpățînată și uneori nu se lasă înduplecată. Atunci, trebuie să cedezi tu din ce-ai gîndit și să mergi în direcția ei, dacă păpușa e reușită.

Cum poate să-ți impună asta? Prin ce?

În primul rînd, prin expresia feței. Teatrul de păpuși, în genere, nu s-a axat pe mișcarea feței, pe deschiderea gurii, a ochilor; de obicei, este o păpușă sculptată sau lucrată la butaforie — capul — și care prin schimbarea de unghiuri, în funcție de lumina care cade pe fața ei, își schimbă expresia. Poate să susțină chiar și tirade, dacă este mișcată cu știință, așa încît să pară că vorbește, că exprimă textul. Păpușa poate să facă mult mai mult decît un actor. Lucruri pe care un actor nu le poate săvîrși pe scenă, iar dacă le-ar întreprinde n-ar fi credibile. Păpușa poate să facă orice, spectatorul aderă la acest *orice* al păpușii, chiar dacă ea merge în cap de la începutul pînă la sfîrșitul spectacolului.

Păpușa este construită și în funcție de personalitatea artistică a celui care îi dă viață?

Asta diferă de la regizor la regizor. Uneori se construiesc păpușile înainte ca regizorul să-și fixeze exact distribuția. Există și alt procedeu. De exemplu, la una din ultimele noastre premiere, *Făt-Frumos din lacrimă*, regizoarea spectacolului, Margareta Niculescu, care este și directoarea teatrului, a invitat o parte din mînuitori să-și dea părerea asupra sistemelor de mînuire ale păpușilor din schiță. Ne-am exprimat, deci, acordul sau dezacordul cu concepția asupra anumitor personaje. Cînd s-a alcătuit distribuția, noi aveam imaginea fiecărei păpuși și ne-a fost mult mai ușor să ne integrăm stilului dorit de scenograf și de regizor. Însă rareori se întîmplă ca o păpușă să fie concepută anume în funcție de structura artistică a interpretului respectiv.

De fapt, ce înseamnă structura interpretului, cînd este vorba de actorul-păpușar? În ce constă această structură? În teatrul dramatic îți dai seama că o actriță are structură de ingenuă, că alta are structură de cochetă, că un actor are o mare sensibilitate, că alt actor are simț comic ș.a.m.d. La interpretul-păpușar, cum se reflectă scenic faptul că el personal este un om sensibil sau că o actriță are, să zicem, ingenuitate?

Avînd păpușa cu care se exprimă, interpretul trebuie să găsească mijloacele tehnice și artistice adecvate. Dacă posibilitățile lui vocale nu sînt suficiente, se lucrează cu bandă de magnetofon, și se apelează la alți actori

de teatru care vin și întregesc, cu vocea și spiritualitatea lor personajul. Sînt și mînuitori care au disponibilități mai mari, pot realiza ei înșiși — vizual și vocal — momente de mare emoție, de comedie sau chiar de tragism.

Păpușa poate fi mînuită cu sensibilitate, cu umor sau cu simț dramatic? Se transmit în mînuire toate aceste stări?

Da. Talentul actorului se transmite păpușii, și astfel devine și păpușa talentată.

Din punct de vedere subiectiv, cînd mînuiți păpușa, vă transpuneți în starea de spirit a personajului? Uneori, interpretul-păpușar are de compus mai multe personaje în același spectacol. În recitalul „Arvinte și Pepelea", vă transpuneți cînd în starea de spirit a lui Arvinte, cînd în starea de spirit a lui Pepelea?

Da. Neapărat. Obligatoriu.

Trăiți stările lor de spirit așa cum actorul trăiește pe scenă?

Da, trebuind în plus să mînuim păpușile, care să exprime, la rîndul lor, aceste stări. Că nu izbutim întotdeauna, e altă problemă. Dar am formulat idealul tuturor actorilor-păpușari.

De cînd faceți această meserie?

De 33 de ani. De la 1 noiembrie 1950.

De necrezut!

Am început de foarte, foarte tînără. Eram încă elevă, cînd am urmat un curs de mînuitori la Teatrul Țăndărică. M-am angajat în teatru și am terminat liceul la seral. După aceea, m-am ... ambiționat și am dat examen la Institutul de teatru.

După ce ați absolvit cursurile de actorie ale Institutului, ați optat în continuare pentru teatrul de păpuși. De ce?

Firește, în teatrul de păpuși puteam să rămîn și fără institut. Eram atît de atașată de păpuși, încît am simțit că nu mă pot despărți de ele! Știți ce cred eu că are în plus păpușa? O duioșie care în teatrul dramatic n-ar putea fi

exprimată. Un personaj, oricît de rău ar fi el, prin faptul că există ca păpușă, e înzestrat și cu o doză de duioșie.

Mari teoreticieni de teatru au considerat că păpușa posedă o mult mai mare perfecțiune decît actorul în carne și oase. Gordon Craig visa să aibă la dispoziție actori care să funcționeze ca niște supramarionete. De ce? Pentru că el considera că poți face orice cu marioneta, la o exigență superioară, la parametri maximi. Dacă-i pretinzi cutare lucru, ți-l execută cu o precizie, cu o perfecțiune pe care trupul omenesc nu le poate avea.

Ca să obții o asemenea perfecțiune, e necesar să lucrezi foarte mult. Cînd iei o păpușă și te joci cu ea, îți pare că este foarte mobilă. Dar dacă vrei să obții niște reacții foarte precise, niște atitudini care să exprime o anume stare, îți trebuie zeci și zeci de repetiții. Dacă ți-a reușit gestul sau atitudinea dorită, într-adevăr păpușa poate să emoționeze, chiar să înfioare, să transmită, cu o putere extraordinară, această stare și să o păstreze.

Teatrul nostru de păpuși a avut o perioadă de pionierat, pe care ați trăit-o dealtfel, o perioadă în care și-a exersat virtuozitatea tehnică pînă acolo încît păpușa imita perfect toate mișcările omenești. La spectacolul „2—0 pentru noi", de exemplu, publicul rămînea uimit și se auzeau exclamații de supriză în sală; păpușile făceau pe scenă tot ceea ce îți puteai imagina că ar face niște oameni adevărați. Totuși, faza aceasta „imitaționistă" a fost depășită.

Eu am iubit foarte mult spectacolul *2—0 pentru noi*. Jucam acolo rolul Verei și țin minte că atunci cînd Vera patina și făcea piruete, se auzeau într-adevăr exclamații de uimire în sală. Însă așa cum întreaga mișcare teatrală tinde spre forme moderne, mai esențializate, și în teatrul nostru de păpuși s-a făcut simțită această tendință. Am trecut la spectacole cum a fost *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal*, în care păpușile aveau o mișcare stilizată. Chiar și scenografic erau altfel gîndite...

Mai aproape de personajul-metaforă.

Da. Și spectacolul acesta ne-a dat mari satisfacții artistice, a fost foarte aplaudat și în străinătate, constituind

una din realizările care au adus Teatrului Țăndărică marele premiu internațional „Erasmus".

Pentru actorul-păpușar, din punctul de vedere al interpretării, între personajul imitator al omului și personajul esențializat există o diferență?

Firește că da. Și a trebuit să dăm o luptă cu noi înșine ca să ne desprindem de vechea modalitate.

Într-un teatru care acordă atît de mult loc fanteziei, care e, totuși, criteriul adevărului artistic?

Ca și în teatrul dramatic, criteriul adevărului este tot trăirea și autenticitatea, exprimate însă cu mijloace mai sintetice. Dinamica păpușii trebuie să fie foarte sintetică, expresivă. Dacă se fac mai multe mișcări decît este necesar, se pierde personajul. Controlul asupra atitudinii, a cineticii, a expresiei corpului și a capului, a mîinilor păpușii, este esențial.

Această tehnică dificilă pretinde o condiție fizică deosebită?

Efortul fizic e foarte mare. În legea pensiilor, noi eram trecuți, la început, alături de artiștii de circ și de balerini. Și cred că era firesc așa, pentru că solicitarea este imensă. Pe toată durata spectacolului stai cu mîinile în sus sau, dimpotrivă, aplecat — căci sînt două sisteme de mînuire: marionete trase pe sfori și păpuși pe mînă. În funcție de personaj poți avea uneori o păpușă de la 5 pînă la 7 kg, pe care trebuie să o ții pe o mînă. În spectacolul *Don Quijote*, eroul titular, ținut pe o tijă, avea vreo 7 kg. Ca să-l pot mînui, mi-am făcut un brîu din piele și am înfipt tija în brîul acela, legat cu o bretea foarte puternică, dar tot greu era.

Cum se antrenează actorul-păpușar pentru a face față acestor dificultăți?

Ar fi necesar un exercițiu permanent, dar nu prea găsim timp pentru asta. Regizorul Ștefan Lenkish, cu două săptămîni și ceva înainte de a porni repetițiile cu *Don Quijote*, a fixat un program de mișcare scenică cu toți interpreții. Ceea ce a fost extrem de util, deoarece mișcarea trebuia gîndită și coregrafic, tema fiind tratată în stilul

unui poem muzical. În genere, însă, antrenamentul constă în însuși faptul că tot timpul mînuim păpuși și sîntem... în continuă mișcare. De pildă, trecerile de pe un plan pe altul se fac prin practicabile și uneori trebuie să sărim de la 60 de centimetri sau de la un metru fără să se audă în sală, ori să urcăm repede de jos, de pe podea, pe un practicabil înalt de un metru — și cu păpușa în brațe. Vrei nu vrei, te antrenezi.

Ați luat parte la numeroase turnee în străinătate. Vă rugăm să ne împărtășiți unele impresii cu privire la ecoul teatrului de păpuși românesc în lume.

Despre ecourile artistice s-a vorbit foarte mult. Eu am să dau cîteva exemple care ilustrează influența noastră asupra existenței însăși, și a evoluției artei păpușărești din alte țări. În general, în Occident sînt trupe foarte mici, maximum pînă la cinci-șase persoane, care se întrețin cu greu din ceea ce cîștigă. Mulțumită faimei teatrului nostru, care se datorează și condițiilor materiale de care beneficiem în România, în urma unui turneu al Teatrului Țăndărică în Franța, trupe valoroase, cum sînt cele ale lui Phillipe Genty sau Yves Joly au început și ele să fie subvenționate de municipalitatea Parisului. Și unele trupe din Lyon, Anvers și alte orașe au căpătat subvenții din partea municipalităților respective, după ce acestea au constatat cu uimire la ce nivel calitativ se ridica teatrul nostru. „Țăndărică" a fost chiar „nașul" unor teatre de păpuși din diverse țări. Astfel, în ce mă privește, împreună cu regizoarea Margareta Niculescu, cu scenografa Ella Conovici și actorul Costel Popovici, am înființat în 1976, la Oslo, primul ansamblu norvegian de păpuși, instruind colectivul de mînuitori și, în același timp, montînd un spectacol acolo. După aceea, artiștii norvegieni au preluat spectacolul și peste doi ani au venit în turneu și în țara noastră, cu noua distribuție. Spre surprinderea mea, colegii bucureșteni veniți să vadă spectacolul mi-au spus despre personajul principal, care era o fetiță — Lilienta: „Tu ai lucrat acest rol, te recunoaștem." Într-adevăr, norvegienii imprimaseră pe videocasetofon întreg spectacolul, și au învățat după fotogramă mișcare cu mișcare. Interpreta care preluase rolul meu mînuia exact ca mine. Eu însămi mă recunoșteam, era un sentiment de dedublare pe care nu l-am mai trăit niciodată.

Păpușa poartă, chiar atît de clar, amprenta unui stil personal?

Da, îl vezi pe mînuitor. Cine vine mai des la teatru sau colegii din alte orașe zic imediat: „A, păpușa asta e mînuită de Brîndușa", sau „asta e mînuită de Valeriu..."

După ce își dau seama?

După expresia păpușii. Ea capătă temperamentul actorului care o animă!

CARMEN STĂNESCU:

Îmi place să observ oamenii

Data naşterii: 29 iulie 1925. Actriţă a Teatrului Naţional „I. L. Caragiale." Din numeroasele roluri interpretate: Ileana Cosînzeana — *Înşir-te mărgărite* de Victor Eftimiu (1945); Hazarca — *Năframa iubitei* de Ion Luca (1946); Gaby — *Ultima oră* de Mihail Sebastian (1946); Nimfa Eromeni — *Prometeu* de Victor Eftimiu (1946); Agafia — *Căsătoria* de N. V. Gogol (1948); Miţa Baston — *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale (1951); Poşleopkina — *Revizorul* de N. V. Gogol (1952); Margareta — *Mielul turbat* de A. Baranga (1954); Doña Angela — *Doamna nevăzută* de Calderón de la Barca (1955); Reveca — *Apus de soare* de Barbu Delavrancea (1956); Corina — *Ovidiu* de Vasile Alecsandri (1957); Cocuţa Vogoride — *Cuza-Vodă* de Mircea Ştefănescu (1959); Felice — *Bădăranii* de Carlo Goldoni (1959); Infanta — *Cidul* de Jean Racine (1959); Dorina — *Tartuffe* de Molière (1960); Flora — *Oameni care tac* de Al. Voitin (1960); Toinette — *Bolnavul închipuit* de Molière (1962); Zoe — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (1962); D-na Page — *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare (1963); Epifania — *O femeie cu bani* de G. B. Shaw (1964); Tofana — *Patima roşie* de M. Sorbul (1965); Doamna Maria — *Apus de soare* de Barbu Delavrancea (1967); Ea — *Cine eşti tu?* de Paul Everac (1969); Nina Elefterescu — *Al patrulea anotimp* de Horia Lovinescu (1969); Lady Bracknell — *Bună seara, domnule Wilde*, musical de Eugen Mirea (1971); Princess — *Dulcea pasăre a tinereţii* de Tennessee Williams (1972); Doamna Roland — *Danton* de Camil Petrescu (1974); Lidia Vasilievna — *Comedie de modă veche* de Alexei Arbuzov (1975); Iocasta — *Mecanismul infernal* de Jean Cocteau (1979); Simone — *Cavoul de familie* de P. Chesnot (1980); Doamna Clara — *Vlaicu-Vodă* de Al. Davila (1982). Roluri în filme. Bogată activitate în cadrul emisiunilor de radio şi televiziune.



Cu ce sentiment mergeţi la prima repetiţie a unui rol nou?

S-ar spune că am o experienţă artistică bogată, după atîţia ani de teatru. Dar la fiecare rol îmi dau seama cît de mult are de învăţat un actor, pînă în ultima clipă a existenţei lui scenice. Desigur, cu fiecare rol acumulezi o experienţă. Dar cînd te vezi în faţa unui alt personaj eşti cu totul pierdut la început; pînă te obişnuieşti, bineînţeles.

Şi după ce te-ai obişnuit?

Cînd spectacolul este gata, privesc în urmă, nu fără mîndrie, gîndindu-mă la drumul străbătut. Am avut ocazia să joc *D-ale carnavalului*, în reluare, la interval de cîţiva ani şi mi-am dat seama că-mi făceam rolul mult mai bine. Indicaţiile regizorale erau aceleaşi, personajul era acelaşi, dar se îmbogăţise, căpătase alte resurse. Dealtfel, şi în elaborarea unui personaj o pauză este binevenită.

Iată o opinie originală. În general, se spune în teatru că orice întrerupere a repetiţiilor e vătămătoare, că actorii ies din atmosferă, că se pierde mult din ceea ce se lucrase pînă atunci...

Da' de unde! În subconştientul actorului se aşază personajul. Nu ştiu ce se întîmplă acolo, înăuntrul nostru, că după cîtva timp personajul face parte din tine, îţi dai seama că poţi merge mai departe cu el, aşa cum l-ai gîndit.

Cu cine aţi studiat în Conservatorul de artă dramatică?

Profesoara mea de actorie a fost Marioara Voiculescu — mare actriţă a Teatrului Naţional. Din păcate, pe scenă nu am prea văzut-o, deoarece nu a mai jucat în ultima perioadă a vieţii ei.

Care erau principiile de bază pe care vi le împărtăşea Marioara Voiculescu?

În primul rînd — şi învăţătura asta s-a lipit de mine pentru că, probabil, eu însămi sînt aşa — disciplina artistică. Fiecare lecţie a Marioarei Voiculescu era axată concret pe un rol, pe o scenă, pe o poezie. Sublinia deseori că într-o replică nu toate cuvintele sînt egale, un singur cuvînt trebuie accentuat ca să redea sensul adevărat. În felul acesta îşi învăţa elevii să gîndească asupra rolului.

După primul an de studii am fost angajată la Teatrul Naţional. O colegă mai mare, care termina în anul acela conservatorul, şi-a dat examenul cu Gruşenka din *Fraţii Karamazov* şi Marioara Voiculescu mi-a repartizat mie celălalt rol — Ecaterina Ivanovna, la fel de important în această

piesă. Producția avea loc în sala de pe atunci a Studioului Teatrului Național, din Piața Amzei. Naționalul punea la dispoziție decorurile, costumele și toate teatrele erau cu ochii pe aceste producții, căci de acolo se recoltau noile talente. Am avut unul din cele mai mari succese ale carierei mele. Tudor Vianu, care era directorul Teatrului Național, a ținut neapărat să mă angajeze.

Și de atunci ați rămas în Teatrul Național?

Da. Nu l-am părăsit niciodată. L-am iubit.

Și el pe dumneavoastră.

Repetam în fiecare dimineață la Teatrul Național și pe la Conservator nu m-am mai dus. De aceea Marioara Voiculescu m-a lăsat repetentă. Pentru ca apoi să dau doi ani într-un an și să termin conservatorul în 1948.

Deoarece ați jucat în teatrul profesionist încă de pe cînd erați studentă, se poate spune că v-au fost profesori și maeștrii alături de care ați jucat. Erați în formare și, implicit, învățați de la colegii mai vîrstnici. Vorbiți-ne despre unii dintre acești colegi.

Voi aminti numele cîtorva, de care m-am simțit mai aproape. De exemplu, Alexandru Critico. Sau Marietta Anca, mare actriță, care ținea o parte din repertoriul clasic al Teatrului Național pe umerii ei, juca uneori cîte șase roluri pe săptămînă în piese de mare anvergură. Învățam de la ei nu numai cînd jucam împreună; mă duceam la celelalte spectacole ale lor, îi priveam din sală la repetiții. Era foarte interesant, de exemplu, s-o vezi pe Maria Filotti lucrînd în repetiții. Alături de maestrul Calboreanu am jucat pentru prima oară abia acum 10 ani, cînd am fost distribuită în Doamna Maria din *Apus de soare*, dar eu îl urmăream cu admirație de cînd am pășit în Teatrul Național.

Cum se lucra cu regizorul Sică Alexandrescu?

Formidabil! Pot să spun că ne biciuia. E stilul care îmi place mie. Nu-mi place să lîncezesc. Dimineața, plec la lucru cu atîta energie incît simt nevoia să intru neapărat în repetiție. Dacă se întîrzie, dintr-un motiv sau altul, îmi pierd tot cheful.

Învățați textul de acasă? Unii actori ne-au spus că nu pot învăța textul acasă, ci numai în repetiții...

Îi stimez și-i admir foarte mult, dar să nu-i credeți. Firește, e total contraindicat să iei acasă, de la bun început, textul și să începi să-l înveți. Piesa trebuie mai întîi cercetată, analizată la masă. Viața personajului, acolo o afli. În timpul lecturilor la masă îți însușești și textul, te trezești într-o bună zi că începi să-l știi. După ce m-am lămurit asupra unor stări, am descoperit o părticică din viața personajului, sigur că nu mai am răbdare pînă a doua zi, mă duc cu textul acasă și-l mai parcurg o dată, îmi aduc aminte de stările sufletești prin care am trecut în lectura la masă, le retrăiesc. În felul acesta, textul se învață și acasă. Un text mare și greu nu-l poți învăța numai cu partenerii alături. I-ai agasa, i-ai scoate din fire.

Pentru că lucrați așa, aveți deplina convingere că așa este normal. Noi știm și actori care chiar își agasează partenerii.

Cînd te urci pe scenă, trebuie să stăpînești textul, să știi precis ce ai de făcut. Nu găsesc că e bine ca actorul să repete pe scenă cu textul în mînă.

Sică Alexandrescu lucra mult la masă?

Lucra suficient ca să-ți limpezească toate problemele-cheie ale personajului și ale piesei. Cînd se trecea pe scenă, era magnific, îi știai de frică — și e foarte bine să știi de frica regizorului.

În ce sens îi știați de frică?

De exemplu, dacă la ora 10 era fixată repetiția, la 10 fără două minute toți eram așezați la masă — sau pe scenă — și repetiția începea la 10 fix.

De ce, fiindcă el era prim-regizorul teatrului?

Nu. Știa să se impună. Nu făcea teorie multă, cum fac alții, care te plictisesc povestind inutil toată istoria literaturii dramatice. El avea puterea să clarifice esențialul în cîteva cuvinte, astfel încît să înțelegi de la bun început tot ce trebuia să faci. Era într-adevăr un mare practician al scenei. Cînd arăta cum trebuie jucată o scenă avea un haz extraordinar. Nici un actor comic nu putea să interpreteze

mai bine ca el. Ne convingea cu umorul lui. Dădea haz chiar și unei replici mai șterse, o pigmenta, o făcea să strălucească.

Am ascultat la radio un foarte reușit medalion dedicat dumneavoastră, în care criticul N. Carandino afirma că, deși publicul, în general, vă asimilează cu personajele de comedie pe care le-ați interpretat, în conservator erați considerată mai mult actriță de dramă.

Carandino a fost cel care mi-a consacrat cea mai frumoasă și mai entuziastă cronică pe marginea producției de început despre care v-am vorbit — mă refer la *Frații Karamazov.*

Care au fost primele piese în care ați apărut pe scena Naționalului?

Printre cele dintîi roluri, s-au numărat Ileana Cosînzeana din *Înșir-te mărgărite* de Victor Eftimiu, nimfa Eromeni din *Prometeu*, o dramă în versuri, tot de Eftimiu, Hazarca din *Năframa iubitei* de Ion Luca.

Ați început, așadar, cu roluri de ingenuă dramatică.

Totodată, Moni Ghelerter mi-a dat un rol de comedie, actrița Gaby din *Ultima oră* de Mihail Sebastian. Iar pe urmă, Sică Alexandrescu m-a dăruit din plin comediei.

Dar dumneavoastră spre ce simțeați o mai mare atracție? Spre dramă sau spre comedie?

Spre dramă. Momentele de dramă din *Comedie de modă veche* le iubesc cel mai mult și nu le iubesc numai eu, le iubește formidabil publicul.

Totuși, în conștiința publicului rămîneți actriță de comedie.

Datorită și televiziunii, fiindcă am apărut în fel de fel de scheciuri, cuplete muzicale...

De ce preferați drama?

Probabil că și eu, pe undeva, sînt o natură un pic dramatică.

Ne surprinde ce spuneți.

Surprinde pe toată lumea. Dar eu nu am o fire foarte veselă, cînd sînt eu — cu mine. Deseori trec brusc de la bună dispoziție la momente, nu de tristețe, dar de gravitate, de nervozitate sau de melancolie. Asta mă ajută, în teatru, să fac și comedie și dramă. Dacă mă simt atît de bine în *Comedie de modă veche* este și datorită îmbinării de dramă și comedie, care i-a reușit nemaipomenit lui Arbuzov. Nu trebuie să renunț la o parte a temperamentului meu, în favoarea celeilalte. Acolo mă desfășor într-adevăr.

Ne permiteți o mică indiscreție: stările de spirit din spectacole vă urmăresc și în viața cotidiană, acasă, vă preocupă personajele, vă influențează?

Mă preocupă, mă influențează mult. Nu mă schimb după fiecare personaj, dar după premieră mă obsedează multă vreme. Cu cît te eliberezi de spaima premierei, cu atît mai mult te dăruiești publicului, iar dacă știi că ai făcut un succes și publicul vine cu drag, prinzi niște momente la care nici nu te-ai gîndit, pe care nici nu ai bănuit că le-ai putea trăi așa cum le trăiești în fiecare seară.

Ne frapează faptul că, în conversație, aveți cu totul alt timbru al vocii decît pe scenă. Utilizați în teatru o tehnică vocală anume sau pur și simplu vă lăsați călăuzită de personaj?

Vrînd eu să mă duc la personaj și nicidecum să aduc personajul la mine — pentru că atunci aș fi mereu aceeași și aș deveni plictisitoare — încerc să găsesc fiecăruia și o vorbire specifică.

Căutați un alt timbru al vocii pentru fiecare personaj?

Da. De pildă în *Comedie de modă veche*, Mihai Berechet mi-a cerut să apăs mult pe vocale, să vorbesc în plin, robust, *a* să fie mare, *o*... Accente pe care s-a străduit apoi să mi le scoată total din Doamna Clara, care trebuie să vorbească uscat, cu vocala mică, închisă, cu gura strînsă.

Vi s-a întîmplat să împrumutați personajului ceva din propria dumneavoastră experiență de viață extrascenică?

Cum să nu! Fără să vreau, mă gîndesc: „acum joc rolul ăsta, stai să văd cui îi seamănă, cui i s-a întîmplat așa ceva?" Fantastic de mult îmi place să observ oamenii; eu sînt

foarte tăcută în societate, pur și simplu nu-mi iau ochii de la anumite persoane, urmăresc felul cum vorbesc, ceea ce spun. Și nu cu gîndul de a reda asta pe scenă, numai de dragul de a cunoaște tot felul de caractere. Mă captivează, îndeosebi, ființele cu o mare personalitate. Cînd repetam *Comedie de modă veche*, Mihai Berechet mi-a spus: „Gîndește-te la Silvia Fulda." Era o mare actriță de comedie (care nu a jucat cît ar fi trebuit să joace, nu știu de ce, se întîmplă, din păcate, lucruri din astea). Avea o energie debordantă, o mare capacitate de dăruire. Ori de cîte ori o întîlneam, cînd mă duceam la ea în cabină, cînd repetam cu ea, mă simțeam cucerită, o savuram, îmi dădea o stare atît de bună ființa asta, era extraordinar de vie, de tonică, de sănătoasă. M-am gîndit că așa trebuie să fiu și eu în piesa lui Arbuzov.

Multe din personajele pe care le jucați se caracterizează prin dinamism și generozitate.

Așa este. Dar am jucat și personaje negative, cum a fost cel din *Al patrulea anotimp* de Horia Lovinescu, cu care am luat și premiu la o Decadă a dramaturgiei originale. Am iubit foarte mult acest rol, care m-a pus la mare încercare, deoarece mă obliga să trec prin patru vîrste diferite. Ceea ce nu este ușor. Porneam de la 27 de ani — pe care eu nu-i mai aveam de mult... — și treceam la 35, apoi la 60 și în sfîrșit la 80.

Deci, practic, patru personaje?

Același personaj, la patru vîrste diferite. Și păstram caracterul de-a lungul întregii acțiuni. Am lucrat acest rol tot cu regizorul Mihai Berechet, cu care am colaborat excelent, la numeroase spectacole. El îmi cunoaște perfect resursele, știe exact ce pot oferi publicului, între noi s-a creat, pe parcursul unei fructuoase și îndelungate conlucrări, o mare încredere reciprocă.

Dată fiind simpatia deosebită pe care v-o poartă spectatorii, v-a fost, probabil, foarte greu, în „Al patrulea anotimp", să faceți un personaj antipatic.

Pe scenă trebuie să fii un antipatic foarte simpatic, un antipatic pe care să-l primească publicul, să atragă satisfacția, adeziunea, aprecierea publicului pentru talentul cu care actorul a reușit să creeze acest personaj antipatic.

Această dialectică a simpaticului și antipaticului poate fi derutantă, uneori?

În *Patima roșie*, unde am jucat-o pe Tofana, am primit o înjurătură din public; în clipa cînd Tofana trăgea în Rudi, am auzit o voce de femeie ocărîndu-mă. Damian Crișmaru, bărbatul meu, îl făcuse pe Rudi atît de simpatic, încît publicul era cu totul de partea lui și împotriva mea, deși Tofana nu trebuia să fie odioasă. Asta m-a pus pe gînduri, mi-am zis că personajul meu nu este perfect realizat, că mobilurile sale nu sînt suficient justificate.

Femeile îl îndrăgeau prea mult pe Rudi creat de Damian Crișmaru...

M-am gîndit și eu la asta. Și nu prea mi-a convenit, m-am întrebat dacă eu eram o bună Tofană.

În urma acestui „semnal" ați adus modificări în interpretarea Tofanei, ați încercat să o faceți mai simpatică, s-o justificați mai bine în următoarele spectacole?

Nu. Eram după un mare număr de reprezentații, și nu-mi puteam permite să fac schimbări, aș fi dezechilibrat spectacolul.

Preferați să interpretați personaje de care vă deosebiți foarte mult, sau personaje care vă seamănă?

Teribil îmi place cînd trebuie să lucrez cu mine, să mă transform. Acolo se vede talentul, la urma urmei. Încerc să mă feresc de roluri care-mi vin ca o mănușă, cum a fost, de exemplu, cel pe care l-am jucat în *Cavoul de familie*. Un rol care nu mi-a dat nici probleme, dar nici mulțumire. Tocmai din cauza aceasta. Fiindcă am fost luată așa cum sînt eu. Purtam niște toalete, eram un pic zăpăcită, și asta a fost tot.

Ați făcut un rol foarte frumos în „Danton". Ce ne puteți spune despre acea Madame Roland?

Am iubit-o foarte mult și m-a înspăimîntat foarte mult. În primul rînd, mă aflam pentru prima oară pe colosala scenă a Sălii mari a Teatrului Național, care acum se află în reparație. Eram cu toții puțin „turtiți", striviți de monumentalitatea montării lui Horea Popescu. A fost un spectacol magnific. Eram foarte emoționați, fiindcă simțeam

o mare responsabilitate. Ni se părea că sîntem mici, pe scenă, niște furnicuțe... În plus, aveam probleme cu acustica sălii, care nu era prea fericită.

Deși, de la începutul carierei ați lucrat în același teatru, ați jucat pe scene diferite. Chiar Naționalul, pînă la construirea noului său local, a folosit un timp scena liceului Sf. Sava, apoi actuala sală Majestic, Studioul din Piața Amzei, ca să nu mai vorbim de turneele prin țară sau în străinătate. Vă influențează foarte mult scena pe care jucați?

Da, sigur că da. Am făcut multe turnee cu spectacole de mare succes. Peste tot eram așteptați cu viu interes, dar fiecare sală avea avantajele sau dezavantajele ei. În unele scîrțiiau scaunele, în altele, nu... Fiecare scenă avea alte proporții, altă luminozitate etc. Cîteodată făceam și repetiții de acomodare.

În turneele din străinătate, ce sentiment aveați în fața unui public care nu înțelegea limba română?

Sigur că nu aveam satisfacția pe care o dau spectacolele aici, la noi, unde întreg publicul îți înțelege și respirația. Este cu totul altceva. În primul rînd, reacțiile spectatorilor sînt întîrziate întotdeauna. De pildă, am jucat la Moscova, acum cîțiva ani, *Comedie de modă veche*. Pînă se traducea textul la cască, mă trezeam cu risete după trei replici (deși traducerea era foarte bună), și rămîneam mereu surprinsă. Era în sală Innokenti Smoktunovski, marele actor, topit de bucurie și de încîntare la spectacolul nostru. Și după spectacol m-am gîndit: păcat că nu a fost la noi acasă. Era cu totul altceva. Marea valoare a turneelor stă mai ales în contactele culturale pe care le prilejuiesc. Noi, de pildă, am mers și la Riga, unde l-am întîlnit pe Alexei Arbuzov, care ne-a invitat la el acasă (are acolo un apartament unde-i place să lucreze) și am avut bucuria să petrecem o zi împreună chiar pe malul golfului Riga, unde a fost scrisă *Comedia de modă veche*. Am stat pe plaja aceea plină de pescăruși, exact ca în spectacol. Ne-a arătat cimitirul de pe malul mării, unde se petrece tabloul al șaptelea.

Povestiți-ne ceva despre reacțiile spectatorilor din România.

Iată un episod care m-a impresionat. De-a lungul celor opt ani cît am jucat *O femeie cu bani* de Shaw, am făcut numeroase turnee în țară, ne-am dus de cîteva ori prin orașele mari. Odată, la Timișoara, m-am trezit că vine în cabină o femeie foarte drăguță, cu o fetiță de mînă, și-mi spune că m-a văzut prima oară, pe cînd era elevă de școală. Apoi s-a măritat, avea acum o fetiță de 4—5 ani și a adus-o și pe ea să mă vadă, așa de mult i-a plăcut spectacolul.

Ce sfat ați da unei fete talentate, care dorește să devină actriță?

Ce sfaturi să-i dau, decît să fie ca mine, să se pregătească pentru viața asta plină de renunțări. Eu am renunțat la foarte multe: la prieteni, la distracții, la timpul liber, pentru a-mi dărui toată energia scenei. Nu mi-am îngăduit să merg seara la vreo reuniune între prieteni, dacă aveam spectacol a doua zi, nu dimineața (atunci nici nu se mai punea problema), dar nici chiar la matineul de la ora 3.

Viața de actor presupune o disciplină riguroasă, o viață „sportivă"?

Da, categoric. Eu am făcut și sport de performanță. Am titlul de maestră a sportului la tir. Am făcut parte din echipa națională timp de 5 ani și înainte de asta, cînd eram în liceu, am făcut natație de performanță. Știu ce înseamnă cantonamentul și grija de a te menține în formă pentru a da rezultatele cele mai bune.

Ce regim trebuie să respecte actorul înaintea „competiției" sale?

Odihnă, mișcare în aer liber, hrană consistentă. Eu, cînd am spectacol, mănînc foarte mult, ca să am putere. Dar nu orice, ca să nu-mi pierd supletea. Îmi aduc aminte că marea Aura Buzescu, cînd avea roluri mari și grele, mînca înainte de spectacol și în pauze, ca să aibă forță, voce, energie. Își aducea sandvișuri și mînca în cabină.

Unii spectatori își închipuie că actorul duce o viață ușoară...

Este o meserie pe care o faci cu toată ființa ta, cu un consum nervos fantastic. Sportivul participă la o întrecere importantă o dată la cîteva săptămîni sau la cîteva luni. Actorul are concurs în fiecare seară.

TUDOR GHEORGHE:

De la poezie spre teatru şi de la teatru spre muzică

Data naşterii: 1 august 1945. Actor al Teatrului Naţional din Craiova. Din rolurile interpretate în teatru: Paznicul tînăr — *Cocoşul negru* de Victor Eftimiu (1966); Nebunul — *Ţărăncuţa din Getafe* de Lope de Vega (1966); Cosma — *Doamna nevăzută* de Calderón de la Barca (1967); Dumitraş — *Opinia publică* de Aurel Baranga (1967); Gabriel — *Egor Bulîciov şi alţii* de M. Gorki (1967); Galy Gay — *Un om egal un om* de Brecht (1968); Ottokar — opereta *Voievodul ţiganilor de* J. Strauss (1968); Milică — *Visul unei nopţi de iarnă* de Tudor Muşatescu (1968); Barbarosa — *Nota zero la purtare* de V. Stoenescu şi O. Sava (1969); Un catindat — *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale (1969); Gheorghe — *Tango la Nisa* de Mircea Radu Iacoban (1970); Jafet — *Arca bunei speranţe* de I. D. Sîrbu (1970); Corespondentul austriac — *Zodia Taurului* de Mihnea Gheorghiu (1971); Bogdan — *Apus de soare* de B. Delavrancea (1973); Brînzovenescu — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (1974); Mitică — *Mitică Popescu* de Camil Petrescu (1974); Vlad Dobceanu — *Vlaicu Vodă* de Al. Davila (1974); Reporterul german de televiziune — *Referendum popular* de Vene şi Pallavicini (1975); Petru — *Aceşti îngeri trişti* de D. R. Popescu (1975); Negrul — *Maria şi copiii ei* de Osvaldo Dragún (1975); Radu de la Giubega — *Radu, cronicar de ţară* de Al. Firescu (1977); Maiorul Şonţu — *Patetica '77* de Mihnea Gheorghiu (1977); Lord Filfisonson — *Filfizonul pedepsit* de John Vanbrugh (1978); Siefgrid Werther — *Seară de taină* de I. D. Sîrbu (1979); Vlad Ţepeş — *A treia ţeapă* de Marin Sorescu (1979); Baronul — *Azilul de noapte* de M. Gorki (1980); Richard II — din piesa omonimă de W. Shakespeare (1981); Cain — *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* de H. Lovinescu (1981); Mai multe roluri în spectacolul-colaj *Al matale, Caragiale* de M. Cornişteanu (1983). Recitaluri personale: *Menestrel la curţile dorului* (1969); *7 balade* (1970); *Poesie română* I, II şi III (1971); *O soare la Museu*; *Carul cu flori ; Acolo unde-s nalţi stejari ; Nopţile poetului* (Al. Macedonski) — 1979; *Întoarcerea risipitorului* (pe versuri de Romulus Vulpescu) — 1983 şi altele, în ţară şi peste hotare.



Cei mai mulţi dintre tinerii actori care s-au lansat în muzica folk sau în muzica uşoară, au părăsit teatrul şi s-au dedicat exclusiv acestui domeniu aducător, poate, de succese mai rapide. Cum se face că dumneavoastră, deşi vă bucuraţi de o foarte mare popularitate ca interpret muzical, aţi rămas credincios artei teatrale?

Foarte simplu. Pentru mine, chitara sau cobza, instrumentul cu care mă acompaniez, nu este decît un auxiliar. Recitalurile mele de poezie cîntată sînt tot o formă de teatru, o modalitate a mea *actoricească* de exprimare. Aşa cum Ion Caramitru găseşte în poezie o modalitate extraordinară de a recita sec, lucid, brici ca inteligenţă, eu adaug poeziei o altă dimensiune, cu ajutorul muzicii. La mine, drumul este invers.

De la muzică spre teatru?

Nu, de la poezie spre teatru şi de la teatru spre muzică.

Este vreo deosebire între felul cum vă pregătiţi şi cum existaţi pe scenă cînd jucaţi o piesă de teatru sau cînd prezentaţi un recital?

Da, cînd joc într-un spectacol sînt un personaj. De exemplu, în măsura în care pot să fiu, sînt Vlad Ţepeş în diverse ipostaze, cu temperamentul lui Ţepeş, cu gîndurile lui Ţepeş, cu apucăturile lui Ţepeş. Cînd am un recital de poezie, atunci sînt de fiecare dată cîte un poet. Trec prin mult mai multe stări ca actor.

Sînteţi de fiecare dată eroul liric...

... al poeziei respective. În clipa în care cînt, să zicem, din poeţii Văcăreşti, eu cred şi caut să gîndesc ca Ienăchiţă Văcărescu, sau ca Alecu, sau ca Nicolae Văcărescu. Nu pot să cînt o poezie scrisă cu rafinament intelectual de Romulus Vulpescu, la fel ca pe un cîntec popular, sau să păstrez aceeaşi linişte şi acelaşi calm din poemele în proză ale lui Sorescu, atunci cînd spun un Păunescu vulcanic şi

nervos. Cînd trec de la unul la celălalt, în mine se produce o mutație.

Vă pregătiți singur recitalurile?

Da.

Cum lucrează, în această împrejurare, regizorul Tudor Gheorghe cu actorul Tudor Gheorghe?

Acum lucrez poate cel mai frumos spectacol pe care l-am făcut vreodată. Un spectacol în șase episoade de cîte o oră și jumătate. Se va chema *Lecția de citire* și va începe cu 1521 — scrisoarea lui Neacșu. Munca de pregătire o începe secretarul literar din Tudor Gheorghe, care selectează îndelung poezia. Am citit foarte multă poezie, mi-am dezvoltat gustul pentru poezie în compania unor poeți de valoare și a unor suflete înalte și mari intelectuali, pe care am avut șansa să-i fi cunoscut îndeaproape. În selecția întreprinsă de secretarul literar, deci, primează principiul valorii poetice. N-am fugit niciodată după poezia cu rimă, neapărat. Cred că se poate cînta și proză. Am și cîntat pagini întregi din *Cîntarea României* de Alecu Russo. Intenționez să cînt fragmente din *Craii de Curtea veche*, ceea ce mi se pare foarte interesant. De fapt, prin toată activitatea mea de „menestrel" încerc să alcătuiesc un fel de antologie a poeziei române în cîntec, subiectivă ca toate antologiile, fără doar și poate... Bun, deci secretarul literar, ca orice secretar literar, e tentat să aducă material cît mai mult. Atunci intervine regizorul Tudor Gheorghe, care știe să taie. Confrunt și triez textele, începe să se lege în mintea mea un fir conducător, o idee a spectacolului. N-am făcut niciodată un spectacol din poezii adunate oricum, fără nici o legătură între ele. Toate spectacolele mele au o unitate, sînt compuse din stări care dau ceva în totalitatea lor... Ei, după ce regizorul taie cît poate din ce-i propune secretarul literar, începe lupta cu actorul Tudor Gheorghe. Asta-i partea cea mai frumoasă a muncii mele, cea mai interesantă. Regizorul reușește să se impună, cîtă vreme reușește să-l convingă pe actor de necesitatea unei maxime concentrări în momentul în care spune versurile. Dacă simt că-mi zboară gîndul spre alte lucruri, deși gura-mi merge, turuie mecanic, atunci regizorul zice: „stop, reia!" Și de multe ori mă surprind cu lacrimile în ochi, de unul singur, dus de emoție, pînă acolo unde regizorul zice: „bravo, e bine!"

Alegîndu-vă poezia unei epoci, sau un anumit univers poetic, întreprindeți și o documentare?

Vorbeam despre ciclul de spectacole *Lecția de citire*, care va începe cu primele manifestări literare, poetice în România, cea dintîi „lecție de citire" mergînd pînă după Dimitrie Cantemir. A doua parte va fi consacrată lui Alecsandri și perioadei lui. Va urma o seară Macedonski—Eminescu, pentru că lîngă ei doi nu mai poate figura nimeni. Al patrulea spectacol va cuprinde valorile cele mai reprezentative post-eminesciene, al cincilea spectacol — o poezie foarte interesantă, după părerea mea, poezia dintre anii 1949 și 1962, iar al șaselea, poezia contemporană. Este evident că un asemenea proiect nu poate fi realizat decît printr-o documentare tenace asupra întregii literaturi române, de la începuturi pînă azi.

Ați cercetat și folclorul?

Intens. Am fost și detașat, un an și jumătate, la Institutul de dialectologie și etnologie. Și m-am apucat de cobză.

Se pare că nu mai cîntă nimeni azi la cobză, în afară de dumneavoastră.

Nimeni.

De unde ați învățat?

De la un lăutar bătrîn; cobza este un instrument foarte dificil.

De ce ați simțit nevoia să cîntați la acest instrument?

Pentru că aparține țării acesteia, tradiției noastre, și era păcat să se piardă în uitare. Scriitorul Dumitru Popescu mi-a sugerat ideea de a încerca să readuc la viață un gen, cîndva, foarte popular, care a făcut gloria unui Barbu Lăutarul.

Vă simțiți atras de tradiția vechilor lăutari?

La noi, folclorul e încă viu, ceea ce înseamnă că sîntem un popor tînăr și viguros. Una dintre cele mai frumoase experiențe a fost vizita pe care i-am făcut-o, cu ani în urmă, unui vestit lăutar, Petre Geacu Cătăroiu, din Tismana Gorjului. Cînd m-am dus la el, îi știam tot repertoriul. Mi-l

dăduse, imprimat pe bandă, un prieten de-al meu, folcloristul craiovean Aurelian Popescu. Am stat la Cătăroiu o noapte întreagă și i-am cîntat toate cîntecele lui; el mă acompania la vioară. Pînă a scos pentru mine acea minunată „*Mărie, Mărie, ia să-mi spui tu mie, care floare-nfloare, noaptea pe răcoare...*", o capodoperă citată și de Călinescu.

Numai el o cînta?

O cîntau și alții, dar numai el o cînta *așa*. De la el am auzit-o eu și așa o cînt și eu. Adică o variantă, că nu pot să cînt ca el. Eu niciodată n-am preluat melodiile populare cu plombagină. Ce-am făcut? Am învățat cîntecele exact, și le-am „uitat". A trebuit să treacă un an-doi, ca să-mi aduc aminte cîntecul. Și l-am cîntat pe sensibilitatea și pe frazarea mea, altfel. N-aș fi „autentic" dacă i-aș imita pe țărani. Eu preiau creator cîntecele, le trec prin sensibilitatea și prin mintea unui absolvent al unui institut de teatru, care s-a preocupat foarte mult de literatură.

Le dați o valoare cultă.

Așa e normal Iar țăranii le acceptă așa cum le cînt eu. Înseamnă că n-am alterat nimic din fondul creației populare. În același timp, tineretul de azi, care lucrează cu minicalculatoare, vine cu entuziasm să mă asculte cîntînd folclor. Găsește altceva decît în spectacolele-kitsch de muzică populară, cu bărbați pudrați și femei costumate în paiete. Este o generație intelectuală și are nevoie de actori intelectuali.

Ce înțelegeți prin actor intelectual?

Înțeleg actorul *preocupat*, preocupat de luciditatea textului, dar capabil să-l sublinieze afectiv, căci altminteri rămîne sec și fad. Dacă știi de ce ești pe scenă, dacă îți pui mereu întrebarea asta — de ce sînt eu în acest moment aici? — vei fi adevărat, vei fi *de acolo*. Cred că asta trebuie să fie actorul intelectual. Cel care știe de ce este acolo. Cel care nu e întîmplător, cel care nu e cu gîndul în altă parte. Și numai un intelectual se poate concentra. Numai un om care citește mult își poate permite să stea două ore transpirînd, dacă e cazul, fără să spună un cuvînt și să-l urmărească atent pe partenerul lui și lumea să-l bage în seamă, să simtă că în acea scenă se creează o relație.

Cum vă realizați, ca artist intelectual, în teatrul dramatic?

Sentimentul maximei împliniri îl am în repetiții. Asta mi se pare și mi s-a părut întotdeauna fascinant în profesia noastră.

De ce?

Pentru că aici—îs căutările frumoase, aici e construcția. Eu mă gîndesc în permanență la Meșterul Manole: importantă este construcția, cu orice sacrificiu. După ce ai făcut-o, gata, parcă nu te mai interesează. Pe urmă începe rutina. Bineînțeles, artistul Tudor Gheorghe trebuie să asculte de profesionist, care-i spune: joacă la fel ca în seara premierei! Și fac tot efortul să joc la fel, am martori colegii că-mi iau foarte în serios profesiunea. Dar bucuria mea rămîne munca în repetiții.

Vorbiți-ne despre cîteva roluri pe care le-ați iubit.

Iată: Catindatul, din *D-ale carnavalului*, pe care l-am lucrat cu Valeriu Moisescu — un rol care mi-a adus mari satisfacții și a atras atenția criticii asupra mea. Și pentru că sîntem la capitolul Caragiale, Brînzovenescu din *O scrisoare pierdută*, un personaj „sacrificat" în unele montări, și care se pare că în interpretarea mea *se vede* foarte bine de la început pînă la sfîrșit. Vlad Țepeș, din *A treia țeapă*, alt personaj drag sufletului meu, lucrat greu, greu, cu Mircea Cornișteanu, dar însemnînd o reușită atît pentru mine cît și pentru el. În *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, l-am interpretat pe Cain, aparent *contre-emploi*, nu mă potrivesc deloc cu el. Probabil de asta m-a și distribuit Cornișteanu, pentru că este o mutație.

Și ce v-a dat această mutație?

Mi-a dat enorm de mult, o experiență de teatru pe care a trebuit s-o caut nu în dulcile mele cîntece, ci într-o duritate care nu-mi aparține exterior, dar pe care mi-am descoperit-o lăuntric.

Credeți că un actor poate să acopere o arie contradictorie de roluri?

Un actor antrenat interior, da.

În ce constă antrenamentul interior?

Pentru mine, poezia este domeniul de antrenament interior. Forma mea principală de exersare a sensibilității. Poezia îmi dă puterea de a-mi păstra mobilitatea interioară, spre a răspunde solicitărilor regizorului. Și nu ca o casetă, din care scot sentimentul clasic și-l mimez, nu! Mișcarea, gestul, gîndul să fie acoperite de starea interioară, de emoție. Asta mi-o dă lucrul cu poezia. Mai cred în principiul că nimic nu se pierde, totul se transformă. Am făcut sport ca să am forța necesară de a susține un spectacol de două ore fără microfoane, fără pauză. N-aveam respirație pentru asta, am terminat Institutul de teatru cu un glăscior de aici pînă în peretele celălalt. Și am muncit ca o fiară, am făcut gimnastică, am făcut judo, nu ca să bat pe cineva, ci pentru că aveam nevoie de respirație, amețeam. De la antrenamentul fizic pînă la acel permanent antrenament al sensibilității, al înțelegerii, — pentru că și mintea se antrenează, căutînd sensurile — totul contribuie la dezvoltarea lucidității tale creatoare. Nu-i musai să fie poezie, dar să-ți păstrezi un orizont prin a citi.

Antrenamentul sufletesc despre care vorbeați include și acumularea unei experiențe de viață?

Absolut.

În ce fel v-a ajutat îmbogățirea experienței de viață?

Pentru mine importante sînt, din acest punct de vedere, drumurile pe care le fac, contactele cu mulțimea de caractere și cu un număr foarte mare de oameni de diverse profesii, de diverse îndeletniciri, de diverse pregătiri intelectuale.

De ce natură sînt aceste contacte?

Păi dacă fac drumul de la București la Craiova, să zicem, în trenul de Deva și nu sînt obosit, merg cu clasa a II-a. Acolo mă întîlnesc cu tot felul de oameni. Șansa mea este că mulți dintre ei mă cunosc. Probabil că aparițiile mele pe micul ecran sau spectacolele în care m-au văzut le-au dat să înțeleagă că aș fi un om bun... Și cred că sînt, un om bun!

Le inspirați încredere.

Da. Știu să-i ascult, poate de asta și sînt om bun. Îi ascult atent și înțelegător și ei încep să mi se destăinuie. Am și scris multe din aceste extraordinare vorbe și povestiri pe care le-am auzit, și care cuprind o impresionantă încărcătură de filosofie de viață.

Ce faceți cu paginile pe care le scrieți?

Să știți că am să le public. Am scris și un volum de versuri, pe care unii prieteni cunoscători ai poeziei m-au rugat să-l public. Mi-am depășit orgoliul de poet, nici nu cînt poezia mea. Pentru că — mi-am zis — dacă eu am scris o poezie de dragoste și vreau s-o cînt, niciodată n-am s-o scriu mai frumos decît Blaga sau Arghezi.

Nu există numai Blaga sau Arghezi...

Căsătoria, copilul meu, au influențat enorm așezarea mea ca om, ca bărbat, pe această meserie. Vă spun cu mîna pe inimă, am teamă de judecata acestor copii care cresc. Este un lucru care mă obsedează. Generația care vine mă obligă la o mare responsabilitate în tot ceea ce fac. Cred că mă număr printre artiștii care construiesc nu numai pentru azi, dar și pentru mîine și pentru totdeauna. Sînt foarte serios cu ceea ce fac, cu ceea ce rămîne după mine.

Și nu vă grăbiți, după cîte ne dăm seama.

Nu mă grăbesc deloc. Pentru că am ajuns la concluzia că timpul lucrează în favoarea mea, deocamdată — și nu am încă 40 de ani!

Totuși, în recitalul „Întoarcerea risipitorului" am avut sentimentul că exprimați o experiență sau o trăire care vă depășește vîrsta,— întrebările și nostalgiile anilor cărunți.

Știți la fel de bine ca și mine că obsesia timpului nu ține de vîrsta individului, la artist. Problema timpului și-a pus-o și Labiș, care a murit la 20 și ceva de ani.

Spuneați că știți să-i ascultați pe oameni. Sînteți, probabil, și un bun partener de teatru.

Da. Așa cred.

Vorbiți-ne despre colegi și despre trupa în care jucați.

Eu nu consider Naționalul din Craiova ca un teatru de provincie...

Este un teatru cu o veche și frumoasă tradiție.

Și cu un prezent remarcabil. Actuala sa generație actoricească s-a maturizat, sînt interpreți capabili să facă față oricărei partituri, stăpîni pe mijloace de expresie de înaltă clasă. Lîngă actori ca Vasile Cosma, sau ca Petre Gheorghiu-Dolj, ca Ilie Gheorghe, ai întotdeauna de înfruntat, cînd ești cu ei în scenă, — și alături de dînșii aș putea numi, desigur, alți actori și actrițe — nu numai personajul tău, dar și prezența lor, care are un caracter stimulator. Am reținut această replică dată de profesoara mea, Eugenia Popovici: „*Trebuie să ajungi un actor de asemenea talie, încît atunci cînd colegii vor vedea pe distribuție numele tău, să se sperie, indiferent ce joci acolo, să însemni un imbold pentru ei.*"

Ce fel de sperietură?

O sperietură... bună.

Care se transformă, desigur, în colaborare.

Adică să fii cel care ridici ștacheta, indiferent ce joci, o trecere prin scenă dacă ai... Să determini acea concurență creatoare absolut necesară în teatru. Există, la noi în teatru, o asemenea emulație. Din păcate — trebuie s-o spun cu toată sinceritatea — nu avem în momentul de față, în orașul nostru, un public de teatru suficient de interesat, care să devină el însuși un partener al acestei emulații.

Publicul poate fi educat, format.

Fără îndoială. Eu am făcut un test deosebit de interesant cu un public foarte special. În fiecare an, dau cîte un recital pentru micii delincvenți de la o școală de corecție de la noi, din Craiova.

Ce v-a spus această experiență?

M-am uitat cu atenție la ei, i-am studiat, sînt mulți copii frumoși între ei. Dar marea lor majoritate sînt proveniți din familii destrămate. Și am început să le cînt cîntece de leagăn, cîntece despre copilărie, cîntece despre iubirea de mamă, le-am cîntat din Grigore Vieru: „*Mama face pîine-n soare, / În ferestre soarele-i unu, / Mama una este...*" Reacția lor era tulburătoare și încet-încet, după ce i-am „prins", i-am adus să le cînt *Riga Crypto și lapona Enigel.* Poezia lui Barbu e lungă și grea, dar ei n-au mișcat, pur și simplu. Și după asta i-am chemat pe cîțiva dintre ei și i-am întrebat ce părere au avut despre această poezie. Le-a plăcut? „Da, ne-a plăcut." Și mi-au spus, cu mintea lor, ce-au înțeles ei din versurile lui Ion Barbu.

Au făcut anumite asociații?

Bineînțeles. Vedeți, cîntată, poezia capătă alte dimensiuni, se tălmăcește aproape în cîntec. Prin muzică, poți da o altfel de valoare cuvîntului. Poezia se citește mai ușor în cîntec.

Una dintre funcțiile muzicii ar fi să pună accentele cu care poezia trebuie citită?

Da, chiar de aci a pornit drumul meu către cîntec. Eu am plecat spre redescoperirea poeziei, spre forma ei primară, spre poezia-cîntec. Eu cred că întîi și-ntîi, poezia a fost cîntec.

De vreme ce mergeți în fiecare an la această școală de corecție, înseamnă că acordați muzicii și poeziei capacitatea de a transforma oamenii, de a educa oamenii.

Cred în asta. Mă întîlnesc cu băieți, absolvenți ai acestei școli, integrați bine în producție. Mă așteaptă prin Tulcea, își amintesc ce cîntece frumoase le-am cîntat, se laudă cu colectivele unde lucrează, mă invită la ei acasă. Nu zic că s-au format datorită cîntecelor mele, dar ceva a lăsat și cîntecul în sufletele lor.

Adaptați programul recitalurilor la specificul publicului căruia vă adresați?

Am avut întîlniri cu ciobani, cu țărani, cu spectatori de toate categoriile, și am căutat întotdeauna să mă adaptez publicului. De multe ori, îmi modific programul chiar pe parcursul recitalului, cînd am senzația că ceva nu merge. Se creează un fluid între mine și sală, le simt altfel bătîndu-le inimile, parcă și răsuflarea e altfel, și atunci schimb imediat registrul. Dar luxul ăsta ți-l permiți numai cînd ești stăpîn pe un repertoriu foarte variat. La ora actuală, repertoriul meu însumează vreo 18 ore de muzică și poezie.

După ce criterii alcătuiţi programul pentru un public sau altul?

Am încercat să schimb sensurile, să schimb rolurile. De pildă, la unele întîlniri cu medicii am cîntat numai folclor. În schimb, am încercat un lucru foarte frumos la un public de ţărani, cîntîndu-le *Noaptea de mai* a lui Macedonski, combinată cu *Scrisoarea a doua* de Eminescu. Am făcut un experiment, tentativa de a-i împăca în istorie pe Macedonski şi pe Eminescu. Şi-şi răspund unul altuia, se împacă fantastic, se împacă cum nu mi-a venit nici mie să cred. Şi ţăranii au urmărit cu mare atenţie şi emoţie acest dialog între două genii, care se puneau în valoare şi mai bine unul pe altul.

Spectatorii ştiau ce fragmente aparţin fiecăruia din cei doi poeţi?

Nu le-am spus ce e din Eminescu şi ce e din Macedonski. Dar sinteza lor i-a entuziasmat. Interesantă e reacţia publicului la cîntecele patriotice. Mă refer nu la o poezie ocazională, ci la poezia patriotică de durată, începînd de la Dosoftei, dacă vreţi. Eu cînt cu mare bucurie şi acum: *„Cine face zid de pace, / Turnuri de frăţie / Duce vieaţă fără greaţă, / Ntr'a sa bogăţie. / Că-i mai bună dempreună / Vieaţa cea frăţească; / Decît armă, ce destramă / Oaste vitejească.“* Sînt 500 de ani aproape, de cînd Dosoftei a scris aceste versuri...

Care sună extrem de actual, exprimă nişte permanenţe.

Am avut o întîlnire extraordinară cu minerii din zona Rovinari-Motru. M-a dus inginerul Cosma, era şef de mină pe acolo, fratele lui Vasile Cosma, actorul. Le-am cîntat la ieşirea din şut. Şi e greu de conceput o mai mare satisfacţie decît să vezi cum pe feţele lor pline de negreală, lacrimile îşi făceau dîre şi, după o jumătate de oră de recital, ieşeau zîmbind la soare. Nu cred că poate fi pentru un artist mai mare bucurie decît să-i vezi pe oamenii aceştia care ieşiseră obosiţi din mină, că pleacă transfiguraţi şi uitînd de oboseală datorită poeziei, datorită cîntecului.

TEOFIL VÂLCU:

Tradiţia realismului în interpretare

Data naşterii: 30 decembrie 1931. Şi-a început activitatea în 1954 la Teatrul Naţional din Cluj, devenind apoi actor al Teatrului Naţional din Iaşi, unde a îndeplinit şi funcţia de director între anii 1973–1979. Din rolurile interpretate: Agamemnon — *Hecuba* de Euripide; Ducele de Alba — *Don Carlos* de Schiller; Arbore — *Viforul* de Delavrancea; Antonio — *Noaptea regilor* de Shakespeare; Belous — *Oraşul visurilor noastre* de A. Arbuzov; Biff — *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller; Bolnavul — *Vîrsta zero* de Andi Andrieş; Burrhus — *Britannicus* de Racine; Caţavencu — *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale; Corbul — *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir; Coriolan — *Reduta* de Mircea Radu Iacoban; Dobrin — *Interludiu* de Andi Andrieş; Egmont — *În amurg* de G. Hauptmann; Esop — *Vulpea şi strugurii* de L. Feuchtwanger; Ezra — *Din jale se-ntrupează Electra* de O'Neill; Falstaff — *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare; Filoctet — *Filoctet* de Sofocle; Frîncu — *Febre* de H. Lovinescu; Gaidai — *Sfîrşitul escadrei* de A. Korneiciuk; Galileo — *Viaţa lui Galilei* de Brecht; Pietro Gralla — *Act veneţian* de Camil Petrescu; Henric II — *Beeket* de J. Anouilh; James Tyrone — *Lungul drum al zilei către noapte* de O'Neill; John Proctor — *Vrăjitoarele din Salem* de A. Miller; Iliescu — *Constelaţia ursului* de Şt. Oprea; Juan — *Alcaldele din Zalameea* de Calderòn; Jupînul — *Căruţa cu paiaţe* de Mircea Ştefănescu; Kulîghin — *Furtuna* de Ostrovski; Legionarul — *Passacaglia* de Titus Popovici; Taki Lunătescu — *Iaşii în carnaval* de V. Alecsandri; Menelau — *Troienele* de Euripide; Negoi — *Chiajna* de Ion Luca; Oniga — *Într-o singură seară* de I. Naghiu; Othello — *Othello* de Shakespeare; Pampon — *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale; Pizzaro — *Vînătoarea regală a Soarelui* de P. Shaffer; Poştaşul Panţu — *Anton Pann* de Lucian Blaga; Prodan — *Noaptea* de M. R. Iacoban; Prometeu — *Prometeu* de Eschil; Rareş — *Petru Rareş* de H. Lovinescu; Răzvan — *Răzvan şi Vidra* de B. P. Hasdeu; Satin — *Azilul de noapte* de M. Gorki; Scriitorul — *Quod* de Nelu Ionescu; Sineşti — *Jocul ielelor* de Camil Petrescu; Stomil — *Tango* de S. Mrozek; Lopahin — *Livada de vişini* de A. P. Cehov; Ştefan — *Apus de soare* de Delavrancea; Tatăl — *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* de H. Lovinescu; Tiresias — *Oedip rege* de Sofocle; Val Voievod — *Trandafirii roşii* de Zaharia Bârsan; Vedernikov — *Ani de pribegie* de A. Arbuzov; Valentin — *Sîmbătă la Veritas* de M. R. Iacoban; Popescu — *Hardughia* de M. R. Iacoban; Pavel Stoian — *Puterea şi Adevărul* de Titus Popovici; Mihai Gruia — *Tot ce avem*

mai sfînt de Ion Druţă; Actorul şi Autorul — *Faţă-n faţă cu teatrul*, adaptare de Mirel Ilieşiu după Ion Sava. Ştefan cel Mare în serialul TV *Muşatinii*.

Sînteţi unul din actorii reprezentativi ai Teatrului Naţional din Iaşi. V-aţi desfăşurat acolo întreaga activitate?

Nu chiar întreaga activitate. Am absolvit Institutul de teatru din Cluj în 1954 şi am rămas 6 ani actor la Naţionalul clujean, sub îndrumarea eminenţilor mei profesori Ştefan Braborescu, Maria Cupcea şi alţii. M-am dus la Iaşi, în 1959, pentru că sînt moldovean de baştină — mai precis botoşenean — şi am vrut să fiu sprijin părinţilor mei la bătrîneţe: sînt singurul lor vlăstar din partea bărbătească. Şi mă simt foarte bine la Iaşi, mă simt chiar foarte bine.

Aveţi o fişă de creaţie extrem de bogată...

Este adevărat. Vedeţi dumneavoastră, născîndu-mă eu cu un glas bine timbrat, cu un trup aşa, de răzeş, sînt mereu solicitat. Şi accept cu multă plăcere, mi-ar fi greu să refuz un regizor, şi cu atît mai puţin pe colegii mai tineri. Chiar acum joc în *Puterea şi Adevărul*, alături de foarte talentatul absolvent venit recent în teatru, Cătălin Ciornei. Nu ştiu dacă se bucură el de prezenţa mea cît mă bucur eu de prezenţa lui. Tinerii vin cu o puritate, vin cu o prospeţime de care avem nevoie. Ca să nu se depună rugina care duce la manierism...

Aţi jucat, desigur, alături de vechii maeştri ai scenei ieşene.

Chiar la debutul meu pe scena moldoveană în *Moartea unui comis-voiajor*, am jucat împreună cu Margareta Baciu, cu Ion Lascăr, Gică Popovici, Anny Braesky, toată trupa cea frumoasă a „Naţionalului" ieşean din acea vreme.

Vorbiţi-ne despre tradiţia scenei ieşene. Venind dintr-un teatru aflat aproape de celălalt capăt al ţării, ce vi s-a părut specific, caracteristic în felul cum jucau actorii ieşeni?

Să începem cu începutul. În momentul cînd primul gong al teatrului românesc a sunat la Iaşi, în 1816, din iniţiativa cărturarului şi patriotului Gheorghe Asachi, o admirabilă pleiadă de oameni de litere şi de artă a călăuzit viaţa teatrală — mă gîndesc în primul rînd la „triumviratul" Alecsandri—Kogălniceanu—Negruzzi şi la fericita colaborare a lui Matei Millo. De la Millo zic eu că se trage simţul aparte al teatrului românesc împlîntat în realitate, din spiritul de observaţie viu al acestui neîntrecut comedian şi al primilor dramaturgi din secolul 19, pătrunzînd năravurile şi moravurile societăţii timpului lor. Un spirit care s-a transmis din generaţie în generaţie — că asta este frumos: faptul că flacăra sacră trece din generaţie în generaţie. Şi s-a perpetuat acest stil de interpretare foarte realist dintru început. Actorii pe care i-am apucat eu, marii actori cu care am jucat, moşteniseră de la Millo şi învăţaseră de la regizorii Aurel Ion Maican şi Ion Sava veridicitatea şi adevărul sentimentelor pe scenă. După 23 August 1944 au început să apară cărţile lui Stanislavski şi alte studii consacrate realismului în teatru...

S-a trecut la teoretizarea a ceea ce, de fapt, în esenţă, marii actori făceau de mult.

Marii artişti au avut această intuiţie şi, mai mult decît intuiţie, conştiinţa că un act de teatru trebuie să aibă la bază sinceritatea, adevărul. Am să vă vorbesc în primul rînd de personalitatea lui Miluţă Gheorghiu, actorul căruia i-a stat bine să joace pînă în ultima clipă a vieţii. Nu cunoştea nici un dumnezeu în afară de public şi scenă. Era fermecător. Avea legile lui de conduită artistică. Ieşea din galeria actorilor obişnuiţi.

Vreau să spun că a fost un actor din care emana dorinţa nepotolită de a juca teatru, de a juca teatru bun, de a fi mereu prezent în faţa publicului. Era un împătimit de teatru, împătimit pînă în ultima lui nervură. A jucat aproape 1500 de spectacole cu *Chiriţa în provincie*, în care era excepţional.

Juca întotdeauna la fel? Sau improviza foarte mult?

O, fireşte că improviza. În ce proporţie, nu aş putea să vă spun. Oricum, fiind un actor mare, el avea fixate linia

rolului și toate momentele, dar își alegea și își propunea mici variațiuni, pentru că ne spunea, avea el o vorbă: *„bim-bam-bim-bam, am nevoie de prospețime, mă uzez, trebuie să găsesc la fiecare spectacol ceva nou"*. A schimbat în *Chirița* foarte multe distribuții, singurii parteneri care i-au stat alături tot timpul au fost Constantin Sava, care-l interpreta pe Bîrzoi, și Valeriu Burlacu, care-l juca pe Leonaș. Au jucat acest spectacol din prin 1930 și pînă în 1971, cînd a murit Miluță.

Este un adevărat maraton artistic să joci atîția ani o piesă!

De cîte ori se programa acest spectacol sălile erau arhipline și nu se mai găsea nici un bilet, nu mai vorbesc de turneele care s-au făcut în străinătate și în țară; lumea dădea năvală. Nu cred că există perfecțiune în artă, perfecțiunea este ca orizontul, tot dai să pui mîna pe el și se îndepărtează — dar Miluță a atins o culme în Coana Chirița. Recent, Teatrul Național din Iași a pus în scenă o altă *Chiriță* cu Tamara Buciuceanu, un rol care o onorează, pentru că nu a preluat nici un gag de la Miluță Gheorghiu. Tot ceea ce a făcut, a făcut pe structura și pe personalitatea ei artistică.

Vă rugăm să ne vorbiți și despre alți actori.

Am să vă vorbesc despre George Popovici, un actor care juca la matineu Jago, după-amiază Cațavencu și seara rolul tragic al unui alcoolic decrepit, într-o piesă care se intitula *Otrava*. V-am dat aceste trei exemple ca să vă dați seama de gama și disponibilitatea acestui actor, a cărui puritate morală desăvîrșită s-a transmis și în scenă în excelenta lui manieră de interpretare. Avea o știință a frazării și a accentului cum foarte puțini actori în teatrul românesc o au. Datorită profunzimii gîndului nu ni se părea niciodată monoton.

Curățenia lui morală — spuneați — s-a transmis rolurilor sale. Cum vedeți această relație între structura etică a actorului și realizările sale artistice?

George Popovici a fost un „șoarece de bibliotecă", un mîncător de cărți. De-aci, structura morală și intelectuală care i-a dat un imens prestigiu față de colegii din toate generațiile. A fost și profesor, ani de zile, la Institutul de teatru din Iași, pe cînd funcționa această școală. Frazarea aceea de mare rafinament venea din cultura și din calitatea lui umană. Dacă ochiul ți-e pal, gîndul nu-ți funcționează în relații, devii un fel de nimeni care mimează. Se uită omul ca prin geam și-ți vede goliciunea, nu-ți vede substanța... Îmi aduc aminte de patru mari actori care s-au întîlnit în *Vlaicu Vodă:* este vorba de George Popovici, de Anny Braesky în doamna Clara, de tataia Șubă — Nicolae Șubă, că așa-i spuneam noi, „tataia" — și Constantin Sava. La întîlnirea lor scenică, sala teatrului intra într-o incandescență greu de descris în cuvinte, o înfruntare artistică, profundă, superbă. Tataia Șubă făcea niște roluri uluitoare. Cred că a fost inegalabil în Cetățeanul turmentat din *O scrisoare pierdută*. Vedeți dumneavoastră, fiecare din acești mari actori ai Teatrului Național avea ceva al lui. Dacă v-am vorbit de finețea frazării lui George Popovici, trebuie să vă vorbesc neapărat de plastica lui Nicolae Șubă. Avea o mînă, parcă se rupea din cot. Înainte de a rosti el cuvîntul înțelegeai tot ce se întîmplă cu personajul, starea și relația. Să mai amintesc despre știința creării rolurilor de caracter a lui Ionel Lascăr, despre farmecul special al lui Remus Ionașcu, despre Margareta Baciu, care a jucat de la operetă și de la roluri de comedie pînă la Hecuba, adică tot ce se poate juca... Sau despre Ștefan Dăncinescu, actor înzestrat cu un debit verbal uluitor, cu o nemaipomenită ușurință de a trece de la o stare la alta. Alături de toți acești mari actori am avut fericirea să joc.

Este o bucurie, desigur, să duci mai departe o asemenea tradiție.

Da. Cînd ți se încredințează ștafeta simți o răspundere și o mulțumire deosebite, simți că nu faci umbră pămîntului degeaba. Sigur că și Teatrul Național din Iași a trecut și mai trece prin diverse căutări. Avem actori foarte buni la Iași, dar ducem lipsă de regizori valoroși, capabili de o viziune modernă. Eu înțeleg prin modern ceva solid, curat, rotund, de la început pînă la sfîrșit, nu trăsnăi de dragul trăsnăilor.

Este deschis la nou colectivul Teatrului Național ieșean? Se spune că unele teatre naționale ar fi citadele ale unui stil academic, mai greu accesibile modalităților noi și moderne.

V-am vorbit despre pleiada de actori foarte mari care au practicat teatrul așa cum știau ei să-l facă, sincer și adevărat. Ei acceptau foarte greu înnoirile, acesta este adevărul. Dar în momentul de față, nucleul de bază al teatrului nostru este format din actori dispuși să caute, să inoveze și să se autoperfecționeze, spre a ieși din uzură, spre a evita un anumit manierism, o anumită rugină — îmi place mie cuvîntul ăsta, căci și oțelul, dacă îl lași necurățat, tot ruginește. Viața trece înfiorător de repede, timpul pierdut este pierdut ireversibil, nu mai poate fi recuperat. Eu am jucat enorm de multe roluri, peste 150 fiind personaje principale. M-am înțeles bine cu regizorii, dar în afară de Sorana Coroamă pe care o prețuiesc în mod deosebit, cu regizori de frunte ai teatrului românesc nu am prea avut prilejul să lucrez. Am lucrat cu Lucian Pintilie, în 1959, *Orașul visurilor noastre*, și de atunci nu m-am mai întîlnit cu un regizor de asemenea valoare. Și e păcat, nu numai pentru mine, dar e păcat pentru acest buchet bun de actori care există în Teatrul Național din Iași.

Cînd ați intrat în teatru, ca actor foarte tînăr, însușirile fizice, timbrul vocii, statura, v-au direcționat într-o măsură importantă desfășurarea carierei?

Fără doar și poate. Deși tînăr actor, eu nu prea mi-am jucat vîrsta, am jucat mai întotdeauna roluri de maturitate, ceea ce m-a ajutat enorm de mult, fiindcă m-a obligat să muncesc dublu. Nu m-am considerat nici frumos, nici actor cu farmec, m-am considerat un actor truditor, dacă vreți, un fel de rotaș. Știți că pe vremuri tunurile erau trase de caii care erau la prima osie, ăia duceau totul, ceilalți numai fugeau. Și caii pe care cădea povara se numeau rotași. Așa sînt și în teatru, oameni de tracțiune, oameni care trag, care duc greul. Eu trudesc în teatru, îmi place să trudesc, îmi place să gîndesc, îmi place să am probleme. După ce am interpretat aproape toate rolurile de voievozi cîte există în teatrul românesc, trecînd și prin tragedia antică, prin O'Neill, prin multe alte roluri, am avut fericita ocazie să fiu, aproape somat, în situația de a-l juca pe Cațavencu. Și critica a remarcat cu cîtă acuratețe și cu cît acid am lucrat și interpretat rolul. Tocmai pentru că mi-a fost tare frică. Nu joc dramă, nu joc comedie, eu știu că un rol are incluse într-însul și lumini și umbre, deci caut stările, caut situațiile în care este pus personajul și la care trebuie să răspundă. Vreau să vă mărturisesc ceva: acum joc teatru cu o dragoste de tînăr. Simt bucuria jocului ca un actor tînăr, poate tocmai pentru că am început să fiu mai stăpîn pe mijloacele de expresie, poate pentru că încep să înțeleg mai bine teatrul. Cred că am să îmbătrînesc și nu am să înțeleg teatrul niciodată în toată adîncimea lui, dar acum am trecut pragul celor 50 de ani și simt bucuria nemaipomenită a tînărului care debutează. Noi trebuie să rămînem copii, pînă la adînci bătrîneți, în bucuria jocului.

Ați interpretat mult teatru istoric și știți că în acest gen de teatru s-a ajuns uneori la specularea excesivă a elementelor exterioare, la o alunecare spre grandilocvență. Asta a fost — și poate mai este — o problemă în Teatrele Naționale, care au și scene de o mare dimensiune, unde există tentația rostirii sonore și a gestului larg. Despre relația dintre monumentalitate și realism, dintre ținuta clasică și trăirea adevărată v-am ruga să ne vorbiți.

Eu am început să joc teatru istoric de foarte tînăr. L-am jucat, în 1956, pe Răzvan al lui Hasdeu pe scena Teatrului Național din Cluj și am simțit atunci din plin o anumită emfază în montarea spectacolului, care luneca puțin spre efecte exterioare. Am reluat apoi rolul la Iași și, jucîndu-l a doua oară, mi-am dat seama cît de vulnerabilă era prima mea interpretare; crezînd că sînt încă prea tînăr pentru Răzvan, ajunsesem să forțez vocea, ca să par cît mai „bărbat". Vocea „făcută" aduce a artificialitate, eroare pe care mi-am corectat-o. Am jucat foarte mult voievozi după aceea, și am mers pe adevăr și pe simplitate. Chiar recent, interpretînd rolul lui Ștefan cel Mare din *Apus de soare*, am urmărit să dezvălui omul, omul cu calități de mare conducător și totodată omul care se simte bătrîn și își face testamentul. Umanizîndu-l, n-am renunțat la rostirea bogată, clară și frumoasă. Sala Naționalului ieșean beneficiază de o acustică remarcabilă, dar e destul de mare, are vreo 800 de locuri. Trebuie să jucăm și pentru cei de la galerie. Asta a fost o idee a stejarilor teatrului românesc din Iași — un Miluță Gheorghiu, un Gică Popovici: tot ce spui pe scenă să se audă și la galerie. Evoluția stilului inter-

pretativ mai este influențată și de dramaturgie. Cred eu că pentru teatrul istoric românesc a fost inspiratoare ficțiunea modernă pe care au adus-o Horia Lovinescu, Marin Sorescu și alții, sugerînd alte dimensiuni, alte stări și situații, care nu-ți mai permit să joci în vechea manieră. Mi se pare deosebit de important ca teatrul istoric, menit să întrețină mereu viu sentimentul patriotic, să nu vină în fața publicului cu mijloace tocite, uzate, să fie proaspăt, actual, receptiv la nou, ca să convingă și să emoționeze.

Cuprins